

KARELIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Media-alan koulutusohjelma

Anu Kiljunen

Kuvat päinvastaisesti: abstraktimainen henkilökuvaus

Opinnäytetyö
Huhtikuu 2018



OPINNÄYTETYÖ
Huhtikuu 2018
Media-alan koulutus

Länsikatu 16
80100 JOENSUU
+358 13 260 600

Tekijä
Anu Kiljunen

Nimeke
Kuvat päinvastaisesti: abstraktimainen henkilökuvauus

Tiivistelmä

Opinnäytetyön tavoitteena on käsitellä abstraktiota henkilökuvauksessa taidevalokuvauksen avulla. Työssä pohditaan, millä eri tavoin abstraktio on saavutettavissa niin graafisien elementtien kuin muiden ilmaisullisten keinojen avulla.

Tietopohja pitää tiivistetysti sisällään modernin maalaustaiteen historiaa, josta valokuvaus on ottanut vaikutteita. Työ käsittelee myös valokuvaajia ja heidän teoksiaan, jotka ovat vaikuttaneet modernin valokuvauksen kehittymiseen. Lisäksi tietopohja käsittelee valokuvan ilmaisullisista keinoista ja siitä, miten ne vaikuttavat kuvan kokonaisuuteen ja kuinka ne ovat toteutettavissa.

Toiminnallisessa osuudessa esitellään opinnäytetyön aikana toteutettuja valokuvia. Työn tulokset käydään yksitellen läpi ja kerrotaan, kuinka valokuvat ovat toteutettu. Työvaiheet käydään läpi suunnittelusta toteutukseen ja niiden tulkintaan. Lopussa pohditaan havaintoja, joita työn aikana ilmeni. Lisäksi analysoidaan, kuinka abstraktio on lopulta saavutettu.

Kieli
suomi

Sivuja 62
Liitteet 0
Liitesivumäärä 0

Asiasanat
Abstrakti, henkilökuvauus, valokuva, taidekuvaus, graafiset elementit, ilmaisulliset keinot, taidehistoria



THESIS
April 2018
Degree Programme of Media

Tikkarinne 9
80200 JOENSUU
FINLAND
+ 358 13 260 600

Author
Anu Kiljunen

Title
Photos in Reverse- Abstraction in Human Photography

Abstract

The aim of this thesis was to work with abstraction in human photography through art photography. This work considers the ways in which abstraction can be achieved with both graphical and expressional elements.

The theoretical background of the thesis includes inspection of the history of modern art, where photography has taken influence from. It also mentions a few well-known photographers and their works that are believed to affect the development of modern photography. The thesis also covers some of the expressional elements of photography, and how they affect the picture and how they can be created.

In the practical part the thesis shows the black and white abstract photographs taken during the work progress. Every photo is gone through one by one, while telling the whole progress from planning to execution to final analysis on how well everything is achieved. At the end the personal progress as a photographer is analysed, as are the photographs and how the photographs are viewed by others.

Language
Finnish

Pages 62

Keywords

abstraction, human photography, photography, art photography, graphic elements, expressional elements, black and white photo

Sisältö

1	Johdanto.....	5
2	Abstraktio	6
2.1	Abstraktiin valokuvaukseen vaikuttaneita taidesuuntauksia	6
2.2	Abstrakti valokuva	8
2.3	Abstraktin valokuvan vaikuttajat.....	9
2.3.1	László Moholy-Nagy.....	11
2.3.2	Paul Strand	12
2.3.3	Edward Weston.....	12
2.4	Abstraktio Suomessa	13
3	Valokuvan ilmaisukeinot.....	15
3.1	Luovuus valokuvassa.....	15
3.2	Kameran valotus	16
3.2.1	Aukko	16
3.2.2	Suljinaika.....	20
3.2.3	ISO-arvo.....	22
3.2.4	Automaatti vai manuaaliasetus	23
3.3	Valo ja varjo	24
3.4	Sommittelun tarkoitus.....	25
3.4.1	Kuvan tasapaino	25
3.4.2	Asettelu	27
3.4.3	Kultainen leikkaus	27
3.4.4	Dynamiikka.....	28
4	Graafiset elementit	29
4.1	Graafisten elementtien tarkoitus	29
4.2	Muodot	29
4.3	Linja.....	30
4.4	Kontrasti	31
4.5	Liike	32
4.6	Piste	33
4.7	Rytmi	33
4.8	Mustavalkokuva	34
5	Toiminnallinen osuus.....	35
5.1	Lähtökohdat	35
5.2	Työ 1	36
5.3	Työ 2	38
5.4	Työ 3	41
5.5	Työ 4	44
5.6	Työ 5	46
5.7	Työ 6	48
5.8	Työ 7	49
5.9	Työ 8	51
5.10	Työ 9 ja työ 10.....	52
6	Pohdinta	55
	Lähdeluettelo	60

1 Johdanto

Tämän työn aihe on abstraktio ihmiskuvauksessa. Opinnäytetyössä käsitellään abstraktin valokuvaamisen historiaa ja sitä, kuinka se on ottanut vaikutteita abstraktista maalaustaiteesta ja sen myötä muodostunut yhdeksi valokuvauksen tyyllilajiksi. Lisäksi esitellään valokuvaajia, jotka ovat olleet abstraktin valokuvauksen ja modernin valokuvauksen vaikuttajia. Valokuvaajien nimien lisäksi mainitaan nimeltä muutamia heidän töitään, joita pidetään modernin ja abstraktin valokuvauksen alkuteoksina. Lisäksi kerron, miksi näin ajatellaan, ja mikä heidän töiden kokonaisuudesta tekee niistä modernin ja abstraktin.

Opinnäytetyö käsittelee myös valokuvan ilmaisukeinoja. Erityisesti valotusta, koska se on tekninen osa valokuvausta, mutta sitä myös käytetään ilmaisullisena elementtinä. Sen eri käyttötavoilla pystytään vaikuttamaan kuvan lopputulokseen.

Tavoitteena on kuvata ihmisiä eri tavoin ja pohtia, millä keinoin abstraktio on tavoitettavissa ja onko sitä mahdollista saavuttaa henkilökuvauksessa. Lisäksi analysoidaan sitä, missä raja abstraktion ja tunnistettavuuden välillä menee. Toiminnallisessa osuudessa kuvien tavoitteet on kirjattu ennen kuvaustilannetta ylös, jonka jälkeen kuvat näytetään ihmisille ja kysytään heidän mielipidettään niihin. Näiden kahden näkökulman avulla pohditaan, kuinka hyvin haluttu tavoite on saavutettu ja mitä voisi tehdä paremmin. Kuvat toteutetaan mustavalkoisina, joten myös mustavalkokuvien perusteet käydään läpi, sivuuttaen valokuvauksen värilliset ilmaisukeinot.

Opinnäytetyön tavoitteena on myös kehittää henkilökohtaista osaamista luovan valokuvauksen parissa ja kehittää omaa taitoa kuvata ihmisiä. Oma valokuvaushistoriani on tähän asti lähinnä keskittynyt vain esittävään kaupunki- ja maisemakuvaukseen. Projektissa ihmiset ovat lähinnä vain ilmaisullinen elementti, eikä syvällisempää merkitystä tai kriteereitä mallin valitsemiselle ollut. Tarkoitus ei ole myöskään hakea voimaannuttavaa perspektiiviä tai ilmaista mielipiteitä kuvien välityksellä. Toiminnallisessa osuudessa kerrotaan

työkohtaisesti valokuvan rakentamisen vaiheet: suunnittelu, kuinka kuvan toteutettiin ja ihmisten mielipiteet niihin.

2 Abstraktio

2.1 Abstraktiin valokuvaukseen vaikuttaneita taidesuuntauksia

Abstraktin taiteen historia on merkittävässä osassa valokuvauksen kannalta. Abstrakti ekspressionismi kehittyi samoihin aikoihin, kun valokuvaus alkoi yleistyä taidemuotona. Vaikuttavat tekijät niin maalaustaiteen, kuin valokuvaustaiteen puolesta ovat tavalla tai toisella linkitettynä Bauhaus-taidekouluun. Abstraktin maalaustaiteen vaikuttaja Wassily Kandinsky aloitti opettajana Bauhaus -taidekoulussa vuonna 1922 (Kandinsky 2008-2018). Modernin valokuvauksen vaikuttaja László Moholy-Nagy opetti taidekoulussa vuosina 1923-1928 (Guggenheim 2018.)

Abstraktin taiteen juuret ulottuvat 1900-luvun alkupuolelle, vaikka abstraktio käsitteenä on ollut olemassa jo pitempään. Jos abstraktio merkitsee tietoista halua olla kuvaamatta maailman näkymiä, se ei ole mikään nykyajan keksintö: ihminen on tuntenut sen itsessään siitä lähtien, kun hänen tietoisuutensa heräsi, se on epäilemättä yhtä laajalle levinnyt asenne kuin sen vastakohtakin, realistinen pyrkimys. (Lambert 1975, 11.)

Maalaustaitelija Kazimir Malevitš loi suprematismisen taidesuuntauksen, joka tarkoittaa abstraktin taiteen suuntausta. Suprematismissa keskeiset aiheet olivat geometriset kuviot, joita Malevitš piti symboleina. Tämä taidesuuntaus otti vaikutteita kubismista. Suprematismi vaikutti voimakkaasti venäläiseen abstraktiin taiteeseen ja taiteilijoihin, kuten esimerkiksi Wassily Kandinskyyn. (Jyväskylän yliopisto 2010.)

Wassily Kandinsky oli yksi abstraktin taiteen edelläkävijä ja pioneeri. Hänen teoksiaan mielletään abstraktin maalaustaiteen ensimmäisiksi teoksiksi. Jos pitää määrätä meidän vuosisatamme abstraktin maalaustaiteen syntymäaika,

siksi voidaan sanoa vuotta 191. Silloin syntyi venäläisen Wassily Kandinskyn teos *Nimetön*. (Lambert 1975, 11.) Kandisky alkoi tutkia nonfiguratiivisen taiteen mahdollisuuksia suunnilleen vuosina 1910-12. Abstrakti taide alettiin lopulta mieltää jonkinlaiseksi ihmisen ja hänen ympäristönsä välisen ihanteellisen harmonian malliksi. (Honour & Fleming 2001, 797.) Kandinsky on yksi tunnetuimmista ekspressionisteista (Art Movements).

Myös maalaustaiteilijoista Picasso ja Braque aloittivat taidesuuntauksen, kubismin, joka lähenteli abstraktiota. He nostivat esittävyuden ja abstraktion vastakkaisasetelman tietoisin ja vakavan pohdinnan kohteeksi. Picasson kanta kysymyksessä tunnetaan. ”Mitään sellaista kuin abstrakti taide ei ole olemassa”, hänen kerrotaan sanoneen. ”Jokin lähtökohta on aina oltava.” (Honour & Fleming 2001, 786.) Vaikka abstrakti taide on ei-esittävää, teoksen takana kuitenkin aina on oltava joku asia, josta inspiraatio saa alkunsa. Esineiden ja asioiden vääristäminen tunnistamattomaksi valokuvauksen avulla vaatii kuitenkin olemassa olevan kohteen kameran eteen.

Yhtä seikkaa Picasso kuitenkin hyvin usein painotti: on väärin erotella toisistaan abstrakti ja esittävä taide. Picasson näkemyksen mukaan ”taiteen kannalta ei ole olemassa konkreettisia tai abstrakteja muotoja, vaan enemmän tai vähemmän sovinnaisia tulkintoja”. (Valkonen, 1981, 34.)

Ekspressionismi oli taidesuuntaus, jossa todellisuuden kuva on vääristetty, jotta se ilmentäisi taiteilijan sisäisiä tunteita tai ideoita. Ekspressionismi pyrkii mystisyyteen ja tunneperäisyyteen. Ekspressionismi on yksi merkittävimmistä 1900-luvun alussa syntyneistä taidesuuntauksista. Ensimmäisensä ekspressionistisena taiteilijan pidetään Vincent Van Goghia. Hänen jälkeensä ekspressionismi muodostui nykytaiteen virtaukseksi, johon lukeutuu monia taiteilijoita, kuten Picasso ja Klee. (Tate 2018c.)

Paul Klee oli myös yksi merkittävimmistä taidemaalareista 1900-luvun vaihteessa. Hänen taiteensa vaihteli abstraktin ja esittävän taiteen välillä, mutta hänen työnsä kehittivät modernia taidetta eteenpäin. Hänen taiteensa oli Picasson inspiroimaa. Klee vähitellen erotti värin fyysisestä olemuksesta ja käytti

sitä itsenäisesti, joka antoi hänelle lopullisen tarvittavan askeleen kohti abstraktiota. (Rewald 2004.) Hän oli myös opettajana Bauhaus –taidekoulussa (Bauhaus100 2018).

2.2 Abstrakti valokuva

Abstrakti taide -termillä on kaksi päämerkitystä: 1) Ei-esittävä, autonominen taide, joka ei viittaa taiteen ulkopuoliseen todellisuuteen ja 2) Taide, joka ”abstrahoi” aiheensa näkyvästä todellisuudesta (Honour & Fleming 2001, 888). Abstraktia taidetta voivat olla maalaukset tai veistokset, joka eivät esitä henkilöä, paikkaa tai asiaa todellisesta elämästä. Abstraktissa taiteessa teoksen aihe perustuu siihen, mitä nähdään: väri, muodot, siveltimen vedot, koko, skaala ja jossain tapauksissa prosessi, kuten toimintamaalauksessa. (Gesh-Nesic 2017.) Abstraktissa taiteessa muotoja taivutellaan, hajotetaan ja luodaan epämääräisiä kuvioita ja pelkistetään, jotta realistisesta todellisuudesta päästäisiin mahdollisimman kauas, ja kohteen tunnistettavuus katoaa.

Yleisen käsityksen mukaan valokuvaus on muita kuvataiteita realistisempi, koska kamera ottaa kuvat optisesti suoraan todellisuudesta – Kaikki taide on kuitenkin illuusiota, ja valokuva on maalauksen tavoin kaksiulotteinen väline, jolla halutaan laukaista reaktioita katsojassa, ei kaksiulotteinen versio todellisuudesta. (Freeman 2012, 126.)

Valokuvat ovat erottamattomasti ja ikuisesti sidoksissa esineisiin, jotka ovat kameran edessä. Tämä rikkoutumaton yhteys todellisuuteen luo illuusion siitä, että valokuvat ovat aina jotain olemassa olevaa ja että tämä jokin joko luo tai hajottaa valokuvan. Tämä tapa tulkita kuvaa pyrkii etsimään tekijän, joka luo yhteyden valokuvan ja reaali maailman välille. (Ekin 2017.)

Valokuvat eivät ole abstrakteja koska ne eivät olisi tunnistettavissa, mutta koska kyse ei ole pelkästään kohteesta, vaan sen graafisista elementeistä kuten viivoista, tekstuurista, väreistä, muotoista, kuviosta, rytmistä ja niin edes päin (Ekin 2017). Abstrakti valokuva on siis onnistunut, jos se kykenee houkuttelemaan ihmisiä katsomaan ja selvittämään sen tarkoitusta. Hyvä ja

kaunis työ tai teos on sellainen, jossa sen suhde päämääräänsä on onnistunut (Haapala & Pulliainen 1998, 22).

Abstrakti ekspressionismi on eräs valokuvaukseen vaikuttaneista modernin taiteen suuntauksista. Sen lisäksi on muitakin samantyyllisiä taidesuuntauksia kuten surrealismi ja kubismi, joilla on vaikutusta abstraktiin valokuvaukseen. Abstrakti valokuva voi keskittyä enemmän yksityiskohtiin kuin kuvan kokonaisuuteen. Tämä voi tarkoittaa esimerkiksi kohteen irrottamista ympäristöstä ja keskittymistä kohteen yksityiskohtiin. Kuten esimerkiksi tekstuuriin ja toistuvuuteen, jolloin kohteesta voi tulla tunnistamaton.

Sen lisäksi on muitakin samantyyllisiä taidesuuntauksia, kuten surrealismi ja kubismi. Abstraktismi ja surrealismi saatetaan helposti sekoittaa keskenään. Abstrakti valokuva keskittyy enemmän yksityiskohtiin, kuten tekstuuriin ja toistuvuuteen, kuin kuvattavaan kohteeseen kokonaisuudessaan. Surrealismissa itse kokonaisuus yritetään saada luonnottomaksi, ja usein kuvatessa tämä vaatii kuvanmuokkausta tai lisätehosteiden käyttöä.

Abstraktin ekspressionismin sisälle mahtui monia useampia suuntauksia. Eräät taideteokset kuten Action Painting (Pollock Kooning) keskittyivät improvisaatioon ja liikkeeseen. Tällainen keino pystytään saavuttamaan valokuvissa pitkien valotusaikojen ja liikkeen yhdistämisellä (**Kuva 17**). Rothko perusti abstraktion luomisen pelkistämiseen ja sommiteluun, mitä voisi verrata valokuvauksen valon ja varjon avulla luotuihin abstrakteihin elementteihin. (Tate 2018a)

Abstraktioiden tuottamiseen liittyvät ajattelumallit ja valmistustekniikat ovat moninaisia. Yhteistä kaikille määritelmille kuitenkin on, että puhutaan valokuvasta, jonka kohdetta ei voi tunnistaa tai sen tunnistaminen on vaikeaa. (Nissinen 2017.)

2.3 Abstraktin valokuvan vaikuttajat

Valokuvaus sai uuden ilmeen, kun The New Vision –ryhmä esitti tavallisen maailman epätyypillisillä tavoilla. Valokuvaajat ymmärsivät, että he voivat ilmaista

sosiaalisia ja psykologisia asenteita, sekä tutkia esteettisiä ideoita uusilla visuaalisilla tavoilla. Nämä tavat sisälsivät heijastuksien hyödyntämisen, epätavalliset kuvauskulmat ja lähikuvauksen. (Roseblum 1984, 400.) Lähikuvauksesta tuli merkittävä abstraktion ilmaisuväline. Kameran objektiivi toimi suurennuslaitteena kiinnittämään huomiota kuvioihin, tekstuuriin ja rakenteisiin, jotka tavallisesti saattaisivat jäädä huomaamatta. (Roseblum 1984, 410.)

Alber Renger-Patzsch lähenteli abstraktin valokuvaamisen rajoja. Hän myös pyrki kuvaamaan luonnollisten muodostelmien ja tehdasvalmistettujen esineiden yhdenmukaisuutta ja perusrakennetta, jotka ovat tyypillisiä kasveilla, silloilla, tehtailla ja niiden tuotteilla. Hän keskittyi luontaiseen muotoiluun ja etsi toistuvia kuvioita. Hän poisti miljöön, muutti valaistuksia ja muutti omakohtaista toimintaa, jotta hän saavuttaisi puhtaita koristekuviollisia kuvia. Hänen teoksensa *Sempervivum Percarneum* (1922) leikittelee kasvin terälehtien muodoilla ja toistuvuudella. Kuva voidaan mieltää abstraktiksi sen kokonaisuuden takia. (Roseblum 1984, 410.)

Alvin Langdon Coburn kehitti abstraktia valokuvaamista eteenpäin teoksellaan *Vortograph* (1916-17). Coburn kumosi ajatuksen siitä, että kuvan täytyisi olla tarkka otos todellisesta maailmasta. Hän yhdisti peilit kolmion muotoiseksi kokonaisuudeksi, jonka yhdisti lopulta kameraansa. Tämän läpi hän kuvasi monenlaisia pintoja, jonka seurauksena tämän teoksen kaltaisia, abstraktisia kuvia syntyi. (The Museum of Modern Art 2004.) Ketkään muut amerikkalaiset Coburnin ja Strandin sijaan eivät vieneet abstraktiota yhtä pitkälle 20-luvulla. Sen sijaan eräät, kuten Stieglitz, Charles Sheeler, Morton L. Chamber, Steichen, Karl Struss ja Paul Lewis Anderson ilmaisivat itseään geometrysten elementtien avulla, kuten ne näkyivät todellisuudessa ja tavanomaisissa muodoissaan heidän kuvissaan. (Roseblum 1984, 407.)

Otto Steiner muutti valokuvauksen luovaa suuntausta. Hän hylkäsi valokuvaajien orjallisen sitoutumisen kohteisiinsa. Steinerin mukaan valokuvauksen tarkoitus ei enää voinut olla kohteen esittäminen realistisesti (objektiivisesti) saati sitten minkään poliittisen tai ideologisen aatteen ajaminen. Sen ainoa tavoite oli antaa

kohteelle henkilökohtainen (subjektiivinen) ja taiteellinen merkitys valokuvauksen keinoin. (Ang 2015, 214.)

Abstraktin valokuvan ottamiseen on monenlaisia tapoja ja tyyliä. Kuvattava kohde vaikuttaa näihin paljon. Esimerkiksi Franco Fontanan kuvat vievät abstraktion niin pitkälle kuin visuaalinen tiivistys voi johtaa irtautumatta todellisuudesta. Parhaimmillaan hänen valokuvansa kertovat kaiken tarvittavan vain kahdella tai kolmella elementillä. Fontanan keskittyi yksinkertaisiin, voimakasvärisiin kuviin. Hänen kuvansa olivat minimalistisia, mutta abstrakteja. Hänen kuvansa vahvat värisommitelmat loivat kuviin maalausmaisen tunnelman. (Ang 2015, 292.) Abstraktit valokuvat voivat siis olla voimakaslinjaisia, geometrisia ja arkkitehtuurisia minimalistisia kuvia. Mutta myös erittäin kuviollisia, symmetrisiä ja erittäin voimakkaita. Tämän opinnäytetyön kuvat ovat minimalistisia, jossa käytetään vahvaa valon ja varjon kontrastia

2.3.1 László Moholy-Nagy

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen vuonna 1919 perustettua Bauhaus -taidekoulua voidaan pitää abstraktin ja erityisesti modernin valokuvauksen edistäjänä. Bauhaus -taidekoulu opasti opiskelijoitaan monipuoliseen ja uudenlaiseen tekniseen kokeiluun opettajiensa innoittamina. Mielikuvitukselliset kuvakulmat – usein suoraan ylös tai alas tai kamera kallistettuna – pelkistetty valaistus ja abstraktien kuvioiden luonti geometrisista muodoista levisivät Bauhausista ulkomailmaa. (Ang, 2015, 138.)

Eräs merkittävä henkilö taidemuotojen kyseenalaistaja oli László Moholy-Nagy. Hän valokuvasi väsymättä tutkien radikaaleja näkökulmia, abstraktioita ja liikettä käyttämällä pienten kameroiden ja herkkien filmien ketteryttä (Ang 2015, 138.) Vuonna 1926 Moholy-Nagy loi yhden hänen tunnetuimmistaan teoksista Fotogramin. Siinä hän kokeilunhaluisesti käsitteli valoa eri tavoin. Lopulta hän sai aikaan modernin teoksen käyttämällä valoa luodakseen heijastavan kuvan maalauspensselistä ja kädestä, jotka näyttävät leijuvan tyhjiössä. (Metropolitan Museum of Art 2018.) Fotogrammit olivat myös erikoisia, koska niiden

tuottamiseen ei käytetty kameraa. Fotogrammi luodaan asettamalla esine valokuvauspaperille ja altistamalla se valolle. (Tate 2018.)

2.3.2 Paul Strand

Eräs tunnetuimmista valokuvaajista 1900-luvun alussa oli Paul Strand. Hänen kuvansa olivat aluksi piktorialistisia. Vuosina 1914-15 uuden maalaustaiteen vaikutuksesta, hän siirtyi pehmeäsävyisestä piktorialismista kohti abstraktiota. Hänen kiinnostuksensa abstraktiin valokuvaukseen ei kestänyt kovinkaan kauan. Kuitenkin kuvat, jotka hän sai aikaiseksi kokeiluillaan arkipäiväisten esineiden ja varjostusten kanssa, olivat merkittäviä. (Jeffrey 2008, 114.)

Hän kallisteli esineitä ja pyöritti valokuviaan, kunnes viimein luopui tunnistettavista kohteista ja keskittyi sävyjen luomiin kuvioihin. Hänen valokuvansa olivat ensimmäisiä merkittäviä tarkoituksellisesti kameralla luotuja abstraktioita. Strand keskittyi myöhemmin ihmisten kuvaamiseen New Yorkin kaduilla. Hänen kohteensa eivät tulleet kuvatuiksi. Vaikka hän kuvasikin ihmisiä, ajatus kuvien takana oli tilannekohtaista, ehkä jopa abstraktia. (Ang 2015, 159.)

Hän käytti kameraa, johon oli kiinnitetty väärä linssi, jonka hän osoitti päinvastaiseen suuntaan, mitä halusi oikeasti kuvata. Toimiva objektiivi oli vieressä, jolla hän todellisuudessa kuvan otti. Strandin kuuluisa kuva *Blind Woman*, New York (1916) on oiva esimerkki tästä. Hänen motiivinsa oli, että hän halusi nähdä pystyisikö ottamaan ihmistä kuvia ilman, että kukaan kadulla kiinnittäisi siihen huomiota. (Jeffrey 2008, 114.) Asiassa on myös moraalinen ongelma: onko oikein kuvata sokeaa naista, ilman että hän tietää siitä? Tämä itsessään luo kiehtovan perustan kuvalle, jonka ajatus hipoo jo abstraktin ajattelun rajoja.

2.3.3 Edward Weston

Valokuvaaja Edward Weston kehitti amerikkalaista valokuvauskulttuuria uuteen suuntaan. Hänen työnsä keskittyivät paikkoihin ja ihmisiin Länsi-Afrikassa.

Westonille tyypilliset teemat valokuville oli lähikuvat, maisemakuvaus, luonnolliset muodot ja alastonkuvaus. Näistä hänet tunnetaan parhaiten. (Weston 2018.)

Hänen teoksensa *Pepper* (1930) sisälsi abstrakteja elementtejä. Kuvassa on selvästi vain paprika, mutta valon heijastumisen ja paprikan oman muodon seurauksena muodostuu kokonaisuus, jonka nopeasti voi mieltää myös ihmishahmoksi. Leikittely kontrastilla, joka korostaa paprikan muotoja, saa ihmisen mielenkiinnon pysymään kuvassa. Silmä seuraa varjojen linjauksia yrittäen selvittää, mitä se mahdollisesti esittää.

Toinen Westonin teoksista *Dunes, Oceano* (1936) on erittäin hyvä esimerkki linjojen käytöstä abstraktissa kontekstissa. Kuva on maisemakuva, mutta mielenkiinto pysyy kuvassa hiekassa olevien symmetristen linjausten avulla. Se kuvaa luonnon omaa rytmikkyyttä, ilman ylimääräisiä teknisiä hienosäätöjä.

Strandin tavoin Weston luopui omasta piktorialismi tyylistään painottaen enemmän abstraktia muotoa ja tarkempia yksityiskohtia. Teolliset valokuvat olivat yksinkertaisia kuvia: vaatimattomia ja todenperäisiä. Weston myöhemmin kirjoitti: ”Kameralla tulisi kuvata elämää, keskittyen sisältöön ja olemukseen, riippumatta siitä onko se kiillotettu teräs vai tykyttävä lihas.” (Weston 2018.) Koska kuvat ainoastaan vihjailevat merkityksestä, ne pysyvät mahdollisuuksina ja siksi niitä voidaan katsoa pitkään. Weston näki kuvat merkittävänä arvoituksina. (Jeffrey 2008, 111.)

2.4 Abstraktio Suomessa

Abstraktio on jäänyt kotimaisessa valokuvatutkimuksessa huomiotta, vaikka sen osa välineen historiassa on olennainen (Valokuvataiteen museo 2018.) Suomalainen valokuvauksen uudistuminen käynnistyi 1920 –luvulla, kun saksalainen modernismi rantautui Suomeen. Valokuvatekniikan kehittyessä valokuvien määrä yhteiskunnassa lisääntyi. Sen myötä tietoisuus valokuvan mahdollisuuksista kasvoi, ja samalla se irtaantui maalaustaiteen säännöistä ja itsenäistyi. (Nissinen 2017.)

Toisen maailmansodan jälkeen abstrakti taide teki läpimurtonsa Suomessa 1940-luvun lopulla. Myöhemmin 50- ja 60-luvulla Suomen kuvataiteessa siirryttiin abstraktiin ilmaisuun. (Heinänen 2015.) Suomessa abstraktin taiteen kehitys oli hitaampaa kuin muualla Euroopassa. Maalaustaiteessa abstraktio yleistyi ja se hyväksyttiin 1950-luvun loppupuolella. Valokuva hyväksyttiin Suomessa yleisesti taiteeksi vasta 1990-luvun lopulla, jolloin siitä tuli osa taidemarkkinointia. (Nissinen 2017).

Vuonna 1928 Vilho Setälä kuvasi Suomen varhaisimman valokuva-abstraktion Sähköruunun, jossa hän heilutti kameraansa. Kameran liike yhdistettynä normaalia pidempään valotusaikaan tallensi kuvaan valoviivat, joiden muodosta voi päätellä kuvaajan liikuttaneen kameraa edestakaisin. (Nissinen 2017.) Puhtaat abstraktiot jäivät modernismin murrosaikana melko harvinaisiksi (Vuorenmaa & Kukkonen 1999, 93).

Rafael Roos sovelsi valokuvaustyössään tehdasmaisuutta ja teollisuutta. Hänen teoksensa Sähkölamppujen koepoltto, Airamien tehtaat 1930-luvulla ja Teräsunelma ovat esimerkkejä tällaisesta tyylistä. (Vuorenmaa & Kukkonen 1999, 93.) Hänen teoksensa Ackord 1940-luvulta, hipoo abstraktin valokuvan rajoja kuvioiden toistuvuudella (Vuorenmaa & Kukkonen 1999, 143).

Valokuvaaja Eino Mäkinen halusi muodon jäljentämisen sijaan tuottaa dynaamisia näkyjä. Kuvan aikaansaama vaikutus nousi yksittäistä kuvaa tärkeämmäksi. Aiheet kuville löytyivät arkipäivästä, kaupunkiympäristön rytmistä ja geometriasta. (Ateneum 2011.) 1920-luvun lopulla piktorialismin haastajaksi astui Eino Mäkinen johdolla uusasiallinen, lähes klassinen kuvaus, mutta senkin kohdalla oli ratkaisevaa tekijän oma, lähes tieteellissävyinen ote (Vuorenmaa & Kukkonen 1999, 13.) Mäkinen tukeutui Moholy-Nagyn käsityksiin. Valokuvaus piti vapauttaa kielloista ja rajoituksista ja se oli vain välikappale tietyn vaikutelman tuottamiseksi. Piktorialismi oli syntynyt maalaustaiteen impressionismin vaikutuksesta. Uusi suunta oli valokuvan vastine ekspressionismille. Se korosti kuvaajan näkemyksen ensisijaisuutta. (Vuorenmaa & Kukkonen 1999, 92.)

Nanna Hänninen yhdistää kuvissaan pitkän valotusajan oman kehonsa liikkeeseen, joka voi olla kävelemistä, hengittämistä tai nauramista. Hännisen abstraktiot palaavat osaksi kaupunkia hänen julkisissa taideteoksissaan Tukholmassa, jossa Hännisen kehon piirtämät valojuovat kulkevat pitkin kerrostalon seinää. (Nissinen 2017.)

3 Valokuvan ilmaisukeinot

3.1 Luovuus valokuvassa

Luovassa valokuvaamisessa teoksen todenmukaisuudella ei ole yhtä suurta merkitystä kuin dokumentaarisella. Tästä syystä elementtien käytöllä on enemmän arvoa kuvan katsojalle abstraktissa kuvassa. Koska symboliikan, sommittelun ja muiden ilmaisullisten keinojen avulla luodaan se, mitä katsojalle halutaan viestiä.

Valokuvauksen tyylilajit ovat luokiteltavissa moniin alaluokkiin. Luovaa valokuvausta voidaan pitää yhtenä laajempuna kokonaisuutena, jonka sisälle mahtuu monta eri alaluokkaa. Abstrakti valokuvaus on yksi niistä. Luova valokuvaus on vastakohta informatiiviselle valokuvaukselle. Luovassa valokuvauksessa kuvan todenperäisyys ei ole yhtä merkittävässä asemassa. Kuvan todenmukaisuutta vääristää kuvankäsittely, jonka yhtenä alalajina ovat kuvamanipulaatiot ja useamman kuvien yhdistäminen yhdeksi kokonaiseksi kuvaksi. ”Kuvankäsittelyllä voi toki tehdä lähes ihmeitä, mutta on turha tuhlata aikaa ja vaivaa seikkojen korjaamiseen, jotka voidaan ottaa huomioon jo kuvaa ottaessa” (Suvanto & Mäkelä 2004, 12.)

Erityisesti konseptuaalisessa valokuvaamisessa digikuvauksen aikakautena, kuvankäsittelyllä on suuri merkitys. Sen avulla pystytään tuottamaan monenlaisia ja monen tyylisiä visualisointeja, mutta se rajataan työn ulkopuolelle. Kuvankäsittely, joka tämän opinnäytetyön valokuville tehdään, on tässä tapauksessa vain RAW-tiedostojen muuttamista JPG-muotoon sekä mahdolliset hienosäädöt kuvan kontrastissa. Pyrkimys kuitenkin oli hakea mahdollisimman

onnistunut ja valmista lopputulosta kuvaustilanteessa, mahdollisimman vähäisellä jälkikäsittelyllä.

Osa artisteista näkee luovan valokuvauksen asiana, joka sisältää lisäelementtejä, joita on käytetty alkuperäisen kuvan parantamiseksi (Leon 2017). Luova valokuva pitää sisällään erilaisia graafisia elementtejä, jotka luovat kuvasta juuri sen mitä se on. Dokumentaarisessa valokuvauksessa näillä osatekijöillä ei ole yhtä suurta merkitystä, vaan pääpaino on kuvan informatiivisessa viestissä. ”Tavallinen valokuva otetaan. Luova tarinankerronnallinen valokuva tehdään. Siinä on näiden kahden ero yksinkertaisimmillaan,” (Laukkanen 2015, 40). On myös hyvin yksilöllistä, minkä joku ihminen mieltää luovaksi ja minkä ei.

Abstraktia valokuvaa on suunniteltava ennen kuin sitä lähtee toteuttamaan. Hyvän suunnittelun avulla pystytään konkreettisesti hahmottamaan, kuinka hyvin kuvien toteutus kokonaisuudessaan onnistui. Kuvien suunnittelu perustuu myös siihen, että se auttaa kuvaajaa hahmottamaan viestin. Sen jälkeen suunnitelman pohjalta tehdään kerronnalliset ja tekniset valinnat, jotta viesti saadaan visualisoitua lopulliseen tuotokseen. Ennalta suunnittelu ei pelkästään hyödytä säästämään aikaa ja vaivaa, mutta auttaa kuvaajaa saavuttamaan parhaimman mahdollisen lopputuloksen.

3.2 Kameran valotus

3.2.1 Aukko

Kameran oikea valotus on yksi keskeisimmistä luovan valokuvauksen, ja erityisesti koko valokuvauksen ilmaisullisista keinoista. Yksi valotuksen keskeisimmistä tekijöistä on kameran kenno; mitä kauemmin se on alttiina valolle, sitä kirkkaampi kuvasta tulee. Valotusta hallitaan kolmella tekijällä: kameran valotusajalla, objektiivin aukolla ja herkkyydellä. Valotusta voi manipuloida ali- tai ylivalottamalla kuvaa tahallisesti (Harman 2010, 60.) Valotusaika ja himmenninaukko kulkevat käsi kädessä, sillä useilla aika-aukkopareilla voidaan saavuttaa sama valotus (Potka 2004, 23).

Puhutaankin, että valottaminen ja valotus ovat näennäisesti teknisiä osasuorituksia, ne ovat myös luovia ratkaisuja. Kuvaaja päättää mitkä ovat tärkeitä sävyjä ja valottaa ruutunsa niin, että ne toistuvat oikein. Kaikkea ei tietysti saa mukaan, ja kompromisseja joudutaan tekemään, koska kameran kenno rekisteröi vain valon kirkkautta. Valotuksen suunnittelulla on siis suuri merkitys. (Saiha 2016, 24.) Valotuksen avulla voidaan saavuttaa monenlaisia luovia tehokeinoja valokuvassa. Siksi kameran valotusasetusten läpikäyminen on tarpeellista, jotta voidaan ymmärtää mitkä ilmaisulliset keinot vaativat tietynlaista asetusta. Esimerkiksi on hyvä tietää, kuinka saavuttaa liike-epäterävyys jo kuvaustilanteessa, eikä tehdä sitä jälkikäsitellyssä.

Aukko on kameran linssin takana oleva aukko, jonka läpi valo kulkee valokennolle (Freeman 2005, 156). Aukkoarvo tarkoittaa objektiivin himmenninaukon kokoa suhteessa objektiivin polttoväliin. Mitä suurempia aukko, sen enemmän valoa kennolle pääsee. Koska aukkoarvo lasketaan siten, että aukko on yhtä kuin kameran polttoväli jaettuna aukon halkaisijalla, on aukko sitä suurempi halkaisijaltaan, mitä pienempi ilmoitettu arvo on. (Karhunlahti 2013, 40.) Ilmoitettu arvo 1.4 päästää siis enemmän valoa kennolle kuin aukkoarvo 14.

Aukon koko vaikuttaa kennoon tulevan valon määrän lisäksi myös terävyysalueeseen. Terävyysalue on valokuvan tarkennuspisteen etu- ja takapuolelle ulottuva alue, jolla kohteet erottuvat riittävän terävinä (Freeman 2009, 188). Sitä hyödynnetään paljon luovassa valokuvauksessa, koska sen avulla kohteen saa joko irrotettua taustasta tai kuvasta saadaan mahdollisimman terävä kauttaaltaan. Kohteen irrottamista taustasta käytetään usein hyödyksi juuri muotokuvauksessa. Sitä voi käyttää henkilön erottamiseen taustasta erityisesti, jos otetaan valokuva ”taustahälyisistä” paikoista, kuten kadulla. (Kamps 2012, 47.)

Suuremman aukkoarvon, kuten vaikka pienen aukkoarvon f2 käyttäminen tekee taustasta epäterävämmän kuin suurempi aukkoarvo. Optiikan lakien mukaan kuva on sitä terävämpi, mitä pienempi objektiivin aukko on, koska terävyysalue on suurempi. Kun käytetään aukkoja, jotka ovat lähellä täyttä aukkoa, vain

tarkennettuun kohteeseen osuva valo piirtyy terävänä kameran kennolle. (Peterson 2008, 37.) Pienellä aukolla, kuten vaikka f22, valo ei pääse hajoamaan pitkin kennoa toisin kuin suurella aukolla.

Kuvan terävyysalueeseen vaikuttavat myös objektiivin polttoväli, valittu aukko ja kohteen etäisyys sekä sijainti kuvassa. Suunniteltaessa kuvaa tulee siis miettiä, haluaako kuvasta terävän vai pehmeän ja sen mukaan valita aukko jota käyttää. Digikameroissa AV- asetus mahdollistaa tämän. Siinä valitaan aukkoarvo mitä halutaan käyttää, ja kamera lähtee hakemaan oikeaa suljinaikaa tasapainoisen valotuksen takaamiseksi.

Tyylejä, joihin kuvan rakentaminen voidaan jakaa terävyysalueen avulla, on kaksi. Ensimmäinen niistä on täysin terävä kuva, jossa kuvan edusta, keskiosa ja takaosa ovat kaikki teräviä. Tällaisen kuvan ottaminen vaatii pienen aukon, kuten vaikka f14 (kuva 1). Tätä tekniikkaa käytetään usein maisemakuvauksessa.



Kuva 1. Havainnekuva eri aukkoarvojen erosta (Anu Kiljunen 2016).

Toinen tyyli on päinvastainen; siinä kuvattava kohde halutaan erottaa täysin ympärillä olevasta taustasta. Tämä vaatii suuren aukon, jolloin terävyyssaluetta saa rajattua valittuun kohteeseen tehden muusta kuvasta epäselvän ja sumuisen. Esimerkiksi f1.4 (kuva 1). Kun tarkennetaan tarkoituksellisesti valittuun kohteeseen, epäterävä tausta ja edusta voi edelleen korostaa terävästi piirtyvää kohdetta (Peterson 2008, 48).

Tästä on hyötyä muotokuvauksessa, vaikka siinä piilee haaste, joka tulee huomioida. Se tapahtuu erityisesti automaattitarkennuksen ja suuren aukon kanssa: Kamera tarkentaa automaattisesti ihmisen kasvoissa korkeimpaan ja lähimpänä olevaan kohtaan, yleisimmin nenään. Seurauksena voi olla, että nenä näkyy terävämpänä kuin muu osa kasvoista. Tätä voi käyttää myös hyödyksi, jos huomio halutaan kiinnittää tiettyyn osaan kasvoista, kuten vaikka silmiin.

3.2.2 Suljinaika

Suljinaika on aika, jona kameran sisällä oleva kenno on alttiina valolle kuvaa ottaessa (Freeman 2005, 157). Valotusajat eli suljinajat on porrastettu asteikolla, jossa aika muuttuu aina kaksinkertaiseksi edelliseen nähden (Potka 2004, 15). Esimerkiksi jos otetaan suljinaika 1/500, seuraava siitä on 1/250 ja sitten 1/125 jne. Mitä suurempi arvo suljinajalla on, sitä nopeammin kameran suljin sulkeutuu ja sitä vähemmän aikaa kenno on alttiina valolle. Nykyiset digikamerat näyttävät ja toteuttavat myös perusasteikon väliarvot (Heinonen 2010).

Oikean suljinajan löytäminen on hyvin tilannekohtaista ja suurena vaikuttavana tekijänä on se, miltä kuvan haluaa näyttävän. Pitkällä suljinajalla kuvaan saadaan liikkeen tuntua, mutta henkilökuvauksessa tämä on ongelmallista. Ihminen ei ole koskaan tarpeeksi paikallaan, jotta kuvatessa voisi käyttää pitkää suljinaikaa ja silti saada tarkkalaatuisen kuvan. Tehokeino valokuvauksessa on panorointi eli kohteen seuraaminen kameralla valotuksen ajan (kuva 2). Onnistunut panorointi saa aikaan sen, että kuvan kohde näkyy kuvassa terävänä ja tausta epäterävänä liikkeen suuntaisesti. (Karhunlahti 2013, 39.)



Kuva 2. Havainnekuva panoroinnista (Anu Kiljunen 2018).

Lyhyellä suljinajalla kuvatessa nopeimmatkin liikkeet saadaan pysäytettyä (kuva 3), mutta tämä vaatii joko hyvin valaistun tilan tai suuremman aukon ja ISO-arvon käyttämistä. Myös suljinajan ymmärtämisellä on hyötyä, koska sillä voi välttää kameran tärähtämisen. Pitkissä suljinajoissa jalustan käyttö on kuitenkin välttämättömyys. Objektiivin polttovälillä on vaikutusta siihen, kuinka korkealla suljinajalla on mahdollista kuvata käsivaralla ilman tärähtämisriskiä. Jos polttoväli on 100 mm valitse valotusajaksi enintään 1/100 s. Jos polttoväli on 150 mm, valotusaika saa olla enintään 1/150 s. (Harman 2012, 42.) Muuten tärähtämisriski kuvaa ottaessa kasvaa ja jalustan käyttö välttämätöntä.



Kuva 3. Havainnekuva pysäytetystä liikkeestä (Anu Kiljunen 2018).

Eri suljinaikojen kokeilulla kuvaan voi saada monenlaisia ilmaisullisia tehokeinoja, erityisesti liikkeeseen liittyviä. Henkilökuvauksessa pitkä suljinaika tuo toimivan luovan tehosteen muotokuvaan. Pitkällä suljinajalla kuvasta tulee epäterävä, jos mallia pyytää liikkumaan vapaasti valotuksen aikana (kuva 7). Tämä luo abstraktisen kuvan, jolloin kohde on selvästi ihminen, mutta mitään tarkkoja piirteitä ei ole erotettavissa. Tämä on hyvin toimiva tehokeino erityisesti kasvokuvissa.

3.2.3 ISO-arvo

ISO-arvo on kansainvälinen standardiluokitus kennon herkkyydelle. Suurempi ISO-luku tarkoittaa herkempää kennoa. ISO 400 on kaksi kertaa niin herkkä kuin ISO 200 ja valottuu oikein vähäisemmässä valossa tai lyhyemmällä valotusajalla (Freeman 2009, 186). ISO:n käyttö on erityisen hyödyllistä hämärissä, lähes pimeissä olosuhteissa kuvatessa, jolloin aukon tai suljinajan kanssa ei ole varaa haarukoida oikeanlaista valotusta.

Jokaisen kameran kennolla on nimellisherkkyytensä, yleensä ISO 50 tai ISO 100. Nimellisherkkyyttä suuremmilla herkkyyksillä kuvasta tulee rakeisempi, kohina kasvaa, kuvan piirtokyky kärsii ja värit sumenevat ja niiden tarkkuus ja puhtaus heikkenevät. (Potka 2004, 24.) Korkeamman ISO-arvon käyttö mahdollistaa pienemmän aukon sekä lyhyemmän suljinajan käytön. Vastaavasti pienen ISO-arvon käyttö mahdollistaa suuren aukon ja pitkän suljinajan käyttämisen.

Korkeiden ISO-arvojen kohinaa ja värien sameutta voi käyttää myös valokuvan tehokeinona. Valokuvaajan oma mieltymys kuvan laatuun vaikuttaa siihen, onko järkevämpää käyttää isoa vai pienempää herkkyyttä. Suurilla ISO-arvoilla otetut kuvat näyttävät paremmilta mustavalkoisina kuin värillisinä (Kamps 2012, 52). Mustavalkokuvauksessa käytetään vain harmaasävyjä, joten värien sumeneminen ei ole ongelma. Liian isosta arvosta aiheutuva kohina voi luoda mustavalkokuvaan myös vanhanaikaisen ja filmimäisen vaikutelman.

3.2.4 Automaatti vai manuaaliasetus

Digikamerat mahdollistavat automaattisen valotuksen niin hyvin, että kuvaajan ei tarvitse välttämättä asiaa paljoakaan miettiä. Kameran voi myös asettaa valottamaan jonkin kiinteän arvon suhteen. Jos kameralle antaa AV-asetuksessa esim. f4-aukon, kamera itse hakee suljinajan ja ISO-herkkyyden tasapainoisen ja normaalisti valottuvan kuvan takaamiseksi. Vastaavasti Tv-asetuksessa (time based value) tai jossain tapauksissa S/Sv- asetus (shutter based value), kuvaaja valitsee halutun suljinajan, jonka perusteella kamera valitsee oikeanlaisen aukon.

Automaattisen valotuksen huono puoli on se, että sillä saa lähes aina varmoja, oikein valottuneita kuvia. Se jättää kaikki päätökset kameralle, eikä anna kuvaajalle itselleen mahdollisuutta luovaan ilmaisuun. (Kamps 2012, 38.) Manuaalinen valotus taas mahdollistaa tahallisen yli- tai alivalottamisen, jos sitä halutaan käyttää tehosteena. Tätä manuaalista valotusta vaaditaan erityisesti High- ja Low key –tyylisessä valokuvauksessa (kuva 4).



Kuva 4. Havainnekuva high- ja low-key valaistuksesta (Anu Kiljunen 2018).

Mahdollisesti paras tapa oppia valottamaan jatkuvasti oikein on, kun opettelee ensin valottamaan täysin manuaalisesti. Kun on oppinut valottamaan oikein kameran manuaalitoiminnolla, voi paremmin ymmärtää tuloksen, kun ottaa kuvia puoli- tai täysautomaattitoiminnolla. (Peterson 2008, 15.)

Manuaaliasetusten avulla kuvaaja saa kerättyä itsevarmuutta erilaisissa kuvaustilanteissa, mahdollistaa monipuolisen kuvien toteutuksen ja luo kuvausinspiraatiota. Valo ja valaisu tekevät kuvasta valokuvan kaikessa yksinkertaisuudessaan, ja sitä voi soveltaa studiomaisista henkilökuvista dokumentoivaan katukuvaukseen omalla mieleisellä tavallaan. (Puputti 2012, 6.)

3.3 Valo ja varjo

Valo on tärkein osa jokaista valokuvaa: se tuo esiin kaiken mitä näemme ja vaikuttaa siihen, miten kuvan katsojat sen ymmärtävät (Hylands 2011). Kappaleiden varsinainen muoto luodaan valon pehmeydellä, joten valon osuus

valokuvassa on välttämättömyys kohteiden esiin tuomiseksi (Aalto 1999, 16). Sitä voi lisäksi hyödyntää eduksi monella muulla tavalla. Sen avulla pystyy luomaan voimakkaita tunteita ja tunnetiloja kuvassa itsessään sekä kuvan katsojassa. Valo on luovan valokuvauksen yksi tehokkain visuaalinen ja ilmaisullinen keino, ja sillä on monenlaisia käyttötapoja.

Teknisesti valaisu on välttämättömyys, koska ilman mitään valonlähdettä, valokuva on täysin musta. Valaisun avulla kuvaan tuodaan syvyysvaikutelmaa, erityisesti studioympäristössä, koska se korostaa kuvattavan kohteiden muotoa. Valo usein koetaan niin viehättävänä ja mielenkiintoisena, että sitä halutaan kuvata vuorovaikutuksessa minkä tahansa käytettävissä olevan kohteen kanssa. Koska valo ja väri ovat niin kiinnostavia itsenäisinä kohteina, ne tarjoavat laajat mahdollisuudet abstrakteihin sommitelmiin itsessään, riippumatta mihin fyysisiin esineisiin ne kuuluvat. (Freeman 2010, 12.) Valon ja varjon avulla pystytään tuottamaan kuvia, joiden kokonaisuus voi tehdä kuvasta abstraktin. Paul Strandin teos *Porch Shadows* (1916) on toimiva esimerkki tästä tyylistä. Kuvassa ei ole yksittäistä, selvää näkyvää kohdetta, mutta huomio on varjoissa ja niiden toistuvuudessa ja muodossa.

3.4 Sommittelun tarkoitus

3.4.1 Kuvan tasapaino

Sommittelulla on merkittävä asema valokuvissa monesta syystä, ja sanotaan, että sommittelu on onnistunein silloin kun kuvaa katsoessa siihen ei kiinnitetä erityistä huomiota (Aalto 1999, 90). Sommittelun tarkoitus on sijoittaa kohde kuva-alaan tavalla, joka pitää katsojan mielenkiinnon kuvassa ja tekee kuvasta toimivan (Kamps 2012, 72). Sommittelussa on kuitenkin tiettyjä elementtejä, joiden noudattaminen on hyvinkin palkitsevaa, vaikka valokuvauksen perussääntö onkin, että säännöt on tehty rikottaviksi. Kuten Harman (2012, 52) sanoo, että sommittelusääntöjä voidaan pitää ohjeina, joiden avulla saadaan aikaan parempia valokuvia.

Sommittelun tärkeys abstraktissa valokuvauksessa on tavallista suurempi, koska informaatio mitä abstrakti kuva antaa, on rajallisempaa verrattuna informatiiviseen ns. tavalliseen kuvaan. Tekstuurien, muotojen ja kuvioiden järjestys kuvassa merkitsee katsojalle enemmän ja vaatii jonkinlaisia tarkoitusta, jotta mielenkiinto kuvassa pysyy. Koska täysin selvää ja ymmärrettävää kohdetta abstraktissa valokuvassa ei ole, graafisten elementtien sommitellulla yritetään luoda kuvalle merkitys.

Sommittelu voi itsessään olla suunniteltua epäjärjestystä, riippuen täysin kuvien viestintätarkoituksista. Sommittelun myötä jokaisessa valokuvassa voi olla kaksi ristiriitaista pyrkimystä, joita yritetään täyttää. Ensimmäinen näistä on kuvan elementtien tasapainottaminen ja järjestäminen tavalla, joka miellyttää ihmisen luontaista järjestyksentajua. Toinen on päinvastaisesti virikkeiden luomista ennalta-arvaamattomien yllätysten ja mielikuvituksen avulla, mitä katsoja ei välttämättä osaa odottaa. (Freeman 2010, 150.)

Kultaisen säännön avulla kuvaan pystytään lisäämään jännitettä ja dynaamista tunnelmaa pääkohtien onnistuneella asettelulla (Harman 2012, 52). Ihmissilmää miellyttävät tasapainoiset kuvat, joten valokuvissa voi tarkoituksensa mukaisesti olla joko yhtäläinen tai epäyhtäläinen tasapaino. Myönteiset tasapainot luovat miellyttävän kokonaisvaikutelman. Tämä on subjektiivista tekniikkaa mutta tarkoituksella oikein toteutettuna se voi toimia erinomaisesti. (Harman 2012, 54.) Myönteisellä tasapainolla tarkoitetaan kuvaa, jossa yksi tai useampi kohde on aseteltu tasaisesti toisistaan symmetrisesti (Lin 2013).

Sommittelussa tasapainoa haetaan myös kuvan subjektien tasapainottamisella keskenään. Ihmiskuvauksessa positiivisen ja negatiivisen tilan käyttö on yksinkertainen, mutta toimiva keino dynamiikan hakemisessa. Negatiivinen tila luo positiivisen vaikutuksen kuvaan; se antaa kuvalle tilaa hengittää ja tekee kuvista elävämpiä. Näin ollen onnistuneen negatiivisen tilan käyttö perustuu kuvan eri kohteiden välisiin keskinäisiin suhteisiin. (Kamps 2012, 81.) Vastapainoksi positiivisen tilan käyttäminen on yhtä vaikuttavaa keino, ja viestii itsessään myös kuvaajalle jotain dynamiikan avulla (Meredith 2011, 24).

Tasapainon hakeminen valokuviissa mielletään usein tavoiteltavaksi lopputulokseksi, sommittelun myötä suunniteltu epäjärjestys on yhtä tehokas keino. Tämä pystytään luomaan tahallisia ärsykeillä kuvassa, jotka voivat olla päällekkäiset kohteet, tahalliset näköesteet, tasapainon rikkominen ja suurikontrastinen valaistus. Voidaan siis sanoa, että sommittelun tarkoitus ei ole hakea toimivaa ratkaisua, mutta herättää katsojassa kysymyksiä. (Freeman 2010, 140.)

3.4.2 Asettelu

Kohteen asettaminen kuva-alaan on perusteellista toimintaa, ja sitä tulee miettiä tarkkaan. Sommittelussa ja asettelussa huomio kannattaa kiinnittää taustaan, ja välttää ihmiskuvauksessa ihmisen sijoittaminen suoraan keskelle kuvaa. (Aalto 1999, 90.) Taustan ollessa yksinkertainen ja siisti, sitä todennäköisemmin kuvan katsojan huomio kiinnittyy juuri itse haluttuun kohteeseen; tämä on erityisen tärkeää muotokuvauksessa (Kamps 2012, 74).

Kuvan tarkentaminen ja sommittelu ovat kaksi aivan eri toimenpidettä, ja nämä usein sekoitetaankin keskenään. Tästä syystä ihmiskuvauksessa kohde jää juuri kuvan keskelle tarkennuksen jälkeen, mikä tekee kuvasta mielenkiinnottoman näköisen (Aalto 1999, 86). Valokuvauksessa on tärkeää muistaa, että pienikin kameran siirto ja kohteen paikan vaihtaminen tuovat uudenlaista ilmettä kuvaan. Tämä sama pätee myös kohteeseen osuvan valon suunnalla; pienikin muutos voi tuoda aivan jotain uutta itse kuvaan.

3.4.3 Kultainen leikkaus

Kultaisen leikkauksen sääntö on maalaustaiteesta lähtöisin olevan sommittelun periaate, joka ei ole vanhentunut, mutta se on yksinkertaistettu valokuvaukseen kolmasosaleikkauspisteiden säännöksi (Aalto 1999, 87). On huomattu, että ihmisaivot reagoivat kuviin paljon myönteisemmin, jotka on toteutettu tällä tekniikalla, maalitaulu-efektin sijaan (Kamps 2012, 77). Maalitaulu –tyylillä tarkoitetaan kohteen sijoittamista täysin kuvan keskelle.

Periaate kultaisella leikkauksella on jakaa kuva-ala pysty- ja vaakatasolla kolmeen yhtä suureen osaan, joka muodostaa yhdeksän samankokoista ruutua kuvaan. Näille jakaville viivoille muodostuu neljä leikkauspistettä, joista joihinkin näistä pisteistä kuvan huomion keskipiste tulisi sijoittaa. (Aalto 1999, 87.)

Tämä on yleisin käytetty sommittelutekniikka valokuvauksessa, ja sen käyttämistä on lähes mahdotonta välttää jo pelkästään ihmissilmän oman mieltymyksen takia sitä kohtaan. Tietysti valokuvaajat eivät ryhdy kuvaustilanteessa itse laskemaan matemaattisesti tämän leikkauksen sääntöä ja matemaattista yhtälöä, mutta kuvaajaan intuitiivinen hahmottamiskyky kehittyi siihen ajan myötä. Tämän kolmipisteleikkauksen ymmärtämisestä on hyötyä myös jälkikäsitelyssä, jos kuvaa halutaan rajata. Kameroissa itsessäänkin on nykyaikana jo asetus valmiin ruudukon lisäämiseen kameran omaan näyttöön kuvaushetkellä, jolloin kohteen rajaaminen, sommittelu ja asettelu muuttuvat helpommaksi.

3.4.4 Dynamiikka

Tasapainon löytäminen on luonnollinen pyrkimys, ja niin tehdään myös valokuvissa. Abstraktissa valokuvassa kuva voi olla tasapainoinen symmetristen elementtien käytön avulla. Epäsymmetrian avulla voidaan luoda epäjärjestystä. Tasapainon avulla voidaan luoda jännitettä valokuvaan, mikä pitää katsojan kiinnostuneena.

Dynaamisen jännitteen luomiseen käytettävät tekniikat ovat kuitenkin varsin yksinkertaisia. Tarkoitus ei ole pelkistää ideaa kaavaksi, mutta ihanteellisessa yhdistelmässä on erisuuntaisia vinolinjoja, vastakkaisia linjoja ja jokin rakenteellinen ratkaisu, joka vetää katseen ulospäin, mielellään keskenään kilpaileviin suuntiin. (Freeman 2012, 106.)

Kolmasosasäännön eli kultaisen leikkauksen rikkominen on yksi keino. Kolmasosasäännön rikkomiselle otollisia tilanteita ovat usein selkeät, yksinkertaiset sommitelmat, joissa on yksi kohde yksiväristä tai tasaista taustaa

vasten. Kun pääkohdetta tasapainottamassa ei ole muita elementtejä, epäkeskiselle sijoittamiselle ei ole perusteita. (Ensenberger 2012, 108.)

4 Graafiset elementit

4.1 Graafisten elementtien tarkoitus

Sommittelun pohjaksi pyritään keskeisistä aineksista muodostamaan säännöllinen kuvan rakenne, joka antaa kuvalle ryhtiä (Kirjavainen 2001, 58). Graafisten elementtien avulla kuvaan voidaan tuoda uusia visuaalisia sektoreja, joiden avulla katsojan huomio saadaan kiinnitettyä haluttuihin asioihin.

Kuvan mielenkiinto on täysin verrannollista siihen työmäärään, jota kuvan katsoja joutuu tekemään kuvan tulkitsemiseksi. Toisin sanoen, mitä vähemmän katsojalla on tekemistä kuvan tulkitsemisessä, sitä vähemmän mielenkiintoa se herättää. Tällä periaatteella yhtäläinen tasapaino kuvissa on mielenkiintoisempi kuvan tulkitsijalle kuin epäyhtäläinen tasapaino. (Freeman 2012, 43.)

Jokainen ihminen tulkitsee kuvat omalla henkilökohtaisella tavallaan, mutta vähäinenkin tutkimus on osoittanut, että ihmisiä miellyttävät yleisesti tietyt asiat ja toimintatavat, kuten esimerkiksi luontainen tarve löytää selitys asioihin. Näiden elementtien sijoittaminen voi olla haastavaa, koska maalitaulu –tyylistä menetelmää halutaan välttää, mutta huomiota herättävien elementtien, kuten vaikkapa pisteen, sijoittaminen muualle vaatisi toimivan syyn. (Freeman 2012, 66.)

4.2 Muodot

Eri muodot korostavat erilaisia ominaisuuksia, suunnikkaat ovat tasapainoisia, kolmiot dynaamisia, pyramidit ylös kohoutuvia, ympyrät rajaavat ja painottavat keskustaansa (Kirjavainen 2001, 58). Joillakin peruselementeillä on enemmän energiaa ja jännitettä kuvissa kuin toisilla, ja niiden rytmi tuo kuvaan oikeanlaista

liikettä ja tahdikkuutta. Siksi kohteen sijoittaminen muualle kuin täysin keskelle luo enemmän jännitettä. (Freeman 2012, 44.)

Kolmio on dynaaminen elementti ja ehkä kaikista helpoin huomata kuvaa katsoessa ja niiden muodostaminen kuvaan on yksinkertaista. Kolmio itsessään tuo kuvaan mukaan vakauden tunteen ja se on vahva muoto itsessään. Vastakohtaisesti kolmion sijoittaminen vääripäin kuvaan lisää aggressiivisuutta ja epävakautta. (Freeman 2012, 84.)

Ihmisten luomat rakennukset ja esineet ovat hyvin usein kulmikkaita. Se luo vakautta ja määrätietoisuuden tunnelman kuvaan. Niiden avulla on myös helppo jakaa kuva-ala erilaisiin osiin ja sommitella kuva. Suorakulmioihin liitettäviä mielikuvia ovat raskaus, kiinteys, tarkkuus ja tiukkarajaisuus, koska niissä yhdistyvät pysty- ja vaakasuorat linjat. (Freeman 2012, 88.)

Kahden keskenään tasapainoisen elementtien sijoittuminen kuvassa vaatii huomioita myös tulkinnassa, koska siinä tapauksessa lukusuunnan mukaisesti ensimmäinen elementti vasemmalla hallitsee oikeanpuolimmaista (Kirjavainen 2001, 60). Nämä pienet seikat saattavat kuvaa suunniteltaessa jäädä usein ajattelemaan, mutta ovat asioita jotka tulisi ottaa huomioon, koska pienikin muutos voi vaikuttaa kuvan lopulliseen viestiin ja tulkintaan. Vaarana on, että sommittelun huomiotta jättäminen voi johtaa kuvan valokuvaajan ja kuvan katsojan tulkintavirheeseen.

4.3 Linja

Linjojen avulla pystytään myös manipuloimaan ja ohjaamaan kuvan katsojan silmien liikettä, koska ne houkuttelevat katsojan seuraamaan itseään. Vinot linjat ovat vahvimmat ja vaakasuora heikoin. (Freeman 2010, 110.) Silmillämme on luontainen taipumus lukittua linjaan ja seurata sitä päätepisteeseen. Linjat toimivat visuaalisina yhteyksinä sommittelman osien välillä. (Ensenberger 2012, 85.) Siksi abstraktissa valokuvassa linjoilla on tärkeä ja vahva asema, koska linjat muodostavat kuvan kokonaisuuden.

Kaartuvat linjat tuovat kuvaan mukaan lisää rytmiä ja mitä kaartuvampi linja itsessään on, sitä enemmän ihmisen katse seuraa liikettä, koska ne ovat jo itsessään usein ihmisten mielestä viehättäviä ja luonteeltaan pehmeitä. Erityisesti aaltoilevina linjat tuovat kaarevuuteen mukaan aktiivisuutta ja dynaamisen ominaisluonteen liikkeen vaikutelmaan. Kaarevien linjojen haaste on, että niitä on vaikeampi sisällyttää kuvaan kuin suoralinjaiset elementit. (Freeman 2012, 80.)

Jotta kuvassa olisi linja, sen ei tarvitse olla näkyvä, yhtenäinen viiva. Viiva saattaa muodostua myös elementtien jatkuvuudesta –muodon, värin tai jonkin muun visuaalisen elementin kertautuessa tarpeeksi usein ja tarpeeksi tiheästi (Hakola 2002). Edward Weston käytti linjoja hyväkseen kuvatessaan dyynejä, ja niiden pintaan tuulen muodostamia kuvioita. Hänen teoksensa *Dunes, Oceano* 1936, on toimiva esimerkki linjojen käytöstä (Metropolitan Museum of Art 2018a.)

4.4 Kontrasti

Johannes Ittenin suunnitteluteoria perustui yhteen yksinkertaiseen käsitteeseen: kontrasteihin. Kuvan suunnittelu perustui kontrasteihin valon ja varjon, erilaisten muotojen, värien tai jopa aistimusten välillä. (Freeman 2012, 34.)

Valon avulla on myös hyvin helppoa ohjata kuvan katsojan huomiota. Ihmisen katse liikkuu vapaammin kuvissa, joissa kontrastierot ovat pienet. Voimakas kontrasti ohjaa katsetta tummissa alueissa. (Freeman 2012, 44.) Valolla on myös ohjaava vaikutus, koska katse haluaa luonnostaan siirtyä pimeästä valoon, minkä takia sitä voidaan pitää hyvin vaikuttavana graafisena elementtinä. (Freeman 2010, 110.)

Kirkkaat kohdat voivat vaikuttaa sommittelun kulkuun ohjaamalla huomiota. Varjojen vaikutus on vastakkainen: ne antavat katseen hypätä vaivatta ohi tummien alueiden, jossa pinnanmuodot ja yksityiskohdat ovat hämäriä. Ne ovat tärkeä osa silmien liikkeen ohjausta. (Ensenberger 2012, 16.)

Kontrastin ei tarvitse olla pelkästään valoon liittyvää. Kontrasti saadaan aikaiseksi myös muilla tavoilla, esimerkiksi tunteiden kautta. Kova-pehmeä,

kaareva-suora tai vastavärien asettelu tuovat valokuvaan dynaamista kontrastia. Eri elementtien vastakkainasettelu luo tämän kiinnostavuuden.

4.5 Liike

Kuvassa oleva liike voi olla joko todellinen pysäytetty hetki todellisuudesta, joka on onnistuttu pysäyttämään nopean suljinajan avulla, tai pitkän suljinajan avulla, joka tuo kuvaan epäterävän liikkeen (Kuvat 2 & 3). Toinen staattisessa kuvassa oleva liikkeen illuusio on muodostettu erilaisilla elementeillä, muodoilla ja niiden eroilla, jotka luovat jännitettä. Helpoiten liikkeen tunteen luovat juuri kolmiot ja muodoltaan muuten nuolimaiset esineet. Liikettä korostavat myös viivat, kaartuvat linjat sekä spiraalimaiset kuviot. (Kirjavainen 2001, 60.)

Liike korostuu entistä paremmin kuvassa, kun sitä verrataan staattiseen elementtiin kuten vaikkapa ympyrään tai neliöön. Tällöin linjat kannattaa sijoittaa kuvassa vahvan staattisen elementin viereen. Kuvaa katsottaessa, liikkeen suunta pääsee parhaiten oikeuksiinsa, kun katsetta ohjaavan linjan asettaa samaan suuntaan kuin tekstiä luetaan, eli vasemmalta oikealle. Päinvastainen liikkeen asetelma oikealta vasemmalle luo väkinäisen, raskaan ja epäluonnollisen tunnelman valokuvaan. Vinot linjat ovat vahvimmat, ja ne toimivat parhaiten vasemmalta oikealle alaviistoon ja ovat voimakkaimpia lävistäjien suunnassa. (Kirjavainen 2001, 60.) Tällä tavoin kuvan katsojan huomio ohjataan kuvaan sisälle.

Parhaiten katsojan huomion saadaan kiinnitettyä S-tyylisellä pistesijoittamisella, jolloin eniten huomiota herättävät elementit sijoitetaan tavalla, mikä saa ihmisen silmät tekemään S-muotoisen liikkeen kuvan keskustaan päin (Kirjavainen 2001, 59). On kuitenkin väärin ajatella, että valokuvaaja saisi täysin ihmisen huomion kiinnittymään kuvaajan itse haluamiin asioihin. Todellisuudessa katsoja kiinnittää huomiota niihin tekijöihin, joita pitää henkilökohtaisesti kiinnostavana. Graafisten elementtien tarkoitus on vain ohjata katsojan huomiota. (Freeman 2010, 108.)

Epäterävää liikettä valokuvassa mielletään usein asiaksi, jota halutaan välttää. Se on kuitenkin toimiva ilmaisullinen tehokeino. Tärkein asia kuvaa ottaessa on

miettiä, haluaako liikkeen kuvaan mukaan vai pysäyttää liike kokonaan. Abstraktisessa mielessä liikkeen kuvaaminen tuo epäselvyyttä kuvattavaan kohteeseen, joka vahvistaa kuvan ei-esittävyttä.

4.6 Piste

Piste on vahva, mutta yksinkertainen graafinen elementti. Valokuvassa oikein käytettynä, katsojan huomio saadaan kiinnitettyä siihen ensimmäiseksi. Yhden pisteen käyttäminen valokuvassa vaatii sen, että sen on erotuttava ympäristöstään.

Yksinkertaisin esimerkki pisteestä valokuvassa on kaukaa nähty erillinen kohde tasaväristä taustaa vasten. Olipa piste missä tahansa kuvan alueella, se huomataan heti. Sen paikka valitaan esteettisillä perusteilla, tasapaino tai kiinnostavuussyistä. (Freeman 2012, 66.) Piste voi olla myös katoamispiste horisontissa, joka luo perspektiivin ja syvyysvaikutelman kuvaan. Pistettä voidaan käyttää myös leikkauspisteenä eri linjojen kohdatessa tai keskipisteenä tasapainon luomiseksi kuvaan.

Kaksi hallitsevaa pistettä kuvassa luo etäisyysulottuvuuden, mittakaavan osaan kuva-alaa. Kahden pisteen välisen suhteen vahvuus riippuu tietenkin siitä, miten hallitsevia pisteet ovat ja kuinka huomaamaton niiden tausta on. (Freeman 2012, 70.) Useamman pisteen sijoittaminen kuvaan vaatii sommittelun mietintää, ja ne luovatkin illuusion tilan hallinnasta. Niiden avulla voidaan luoda järjestystä tai epäjärjestystä kuvaan.

4.7 Rythmi

Kuvassa voi graafisten elementtien avulla esiintyä monenlaista rytmiä. Jos kuvassa on tietynlainen kuvio, joka toistuu säännöllisesti, se luo symmetrisen rytmin kuvaan. Useamman elementin käytöllä ja niiden yhdistämisellä voidaan saada aikaan rytmikkyyttä. Rytmien avulla silmien liike on luonnollista, erityisesti sivusuunnassa. Se voidaan luoda kuvattavan kohteen muodolla, värillä, suunnalla, sommittelulla sekä valon ja värin vaihteluilla.

Kuvan rytmin tajuaminen vaatii aikaa ja silmän liikettä. Kuva-alan koko asettaa näin ollen tiettyjä rajoja: kuvassa voi tuskin näkyä enempää kuin yksi rytmisen fraasi (Freeman 2012, 48). Rythmi tuo kuvaan myös dynaamista tasapainoa. Kuvan mielenkiintoa voidaan kuitenkin muuttaa mielenkiintoisemmaksi rikkomalla rytmi. Yksittäisen elementin lisääminen dynamiikan rikkomiseksi luo kuvaan epätasapainon, mutta voi tehdä siitä mielenkiintoisen.

4.8 Mustavalkokuva

Mustavalkokuvauksessa värien kontrastilla kokeilu ja ilmaisu ovat hyödyttömiä. Kuvauksessa on keskityttävä valaisun ja valotuksen tuomiin kontrasteihin ja varjosävyihin. Mustavalkokuva antaa myös helpommin anteeksi kuvien yli- tai alivalottumisen. Vaikka kuvan tahallista yli- tai alivalottumista voidaan käyttää ilmaisullisena ratkaisuna myös värikuvissa, mustavalko-otoksissa se on vielä ymmärrettävämpää. Mustavalkokuvat tekevät kuvasta myös astetta enemmän abstraktin irrottamalla yhteyden todellisuuteen ilman värejä.

Mustavalkokuvaus sopii erityisesti ihmisvartalon kuvaamiseen, koska mustavalkokuvan hienoiset sävyerot korostuvat. Rakenteet, linjat ja mielenkiintoiset sävyliukumat voivat toimia mustavalkoisena harmaa-asteikkona väriä tehokkaammin (Saiha 2016, 14).

Mustavalkokuva voi olla monella tapaa voimakas. Se ei välttämättä ole kuvaus siitä, miten me näemme, mutta enemmänkin kuvaus siitä mitä ajattelemme. Se yksinkertaistaa ja luo uudenlaisen selkeyden luomalla jonkinasteisen abstraktiuden – poistamalla värit jättämällä vain yhden sävyn. Se on kuin poistaisi ihon paljastaakseen lihaksiston, luuston ja jänteet sen alta. (Präkel 2009, 11.)

Värien puuttuessa harmaasävyt ja niiden sävyerot tulevat tärkeiksi. Niiden suhteita voi muokata huomattavasti, ja kuvan väreistä riippumattomat tekijät, erityisesti muodot, hahmot, reunat ja tekstuurit, saavat lisää painoarvoa (Freeman 2008, 66). Mustavalkokuvaus auttaa tuomaan tekstuureja, valoisuuseroja ja muotoja esiin uudenlaisella tavalla. Abstraktissa kuvauksessa graafisilla elementeillä on jo entuudestaan vaikuttavampi asema, mutta yhdistettynä mustavalkokuvaukseen, niiden merkitys kasvaa.

Mustavalkokuvauksessa yleisimmin käytetyt tyylit ovat high- tai low-key valokuvat (kuva 4). Nämä tarkoittavat kuvia, joissa kuvan kokonaissävyjakauma joko pidetään tavanomaista kirkkaampana tai tummempana. High key-valaistuksessa eli yläsävyisessä valaistuksessa tavoitteena on luoda kevyt ja ilmava tunnelma: pyritään loivaan kontrastiin ja kirkkaisiin sävyihin. Tämä yhdistelmä herättää mielikuvia keveydestä tunnelmasta, onnellisuudesta, kauneudesta ja optimismista. (Kamps 2012, 86.)

Low-key –valokuvissa tunnelma on päinvastainen. Ihanteellisinta tällaisessa kuvauksessa on kohteen yksinkertaistaminen melkein ääriäviivoiksi. Mitä enemmän kuvassa on tummia alueita, sitä parempi se on. Nämä kaksi tapaa saavat kuvat näyttämään luonnottomilta, mutta toisaalta se auttaa abstraktisessa kuvauksessa.

5 Toiminnallinen osuus

5.1 Lähtökohdat

Toiminnallisen osuuden raportoinnissa käyn läpi kuvien suunnittelua ja toteutusta. Samalla pohdin kysymyksiä, joita itselleni tuli mieleen prosessin aikana ja yritän miettiä niihin vastauksia. Lisäksi tutkin omaa henkilökohtaista kehitystäni ja sitä, missä asioissa edistystä on tapahtunut ja missä asioissa itselläni on vielä parantamisen varaa.

Kuvien tarkoituksena on tuoda esiin se, millä eri keinoin ihmistä voidaan kuvata abstraktisti. Kysyin myös koehenkilöiden mielipiteitä omista kuvistani. Pyysin ihmisiä kommentoimaan yleisesti kuvia ja kertomaan omat mielipiteensä niistä. Tämän jälkeen vertasin omia henkilökohtaisia tavoitteitani jokaisen kuvan kohdalla ja analysoin, kuinka hyvin saavutin haluamani suhteessa koehenkilöiden kommentteihin. Jos katsojien kokemukset töistäni eivät vastanneet sitä, mitä itse odotin, pohdin mitä olisin voinut tehdä toisin.

Kuvien ottamisen aikaan kirjasin myös ylös kysymyksiä ja haasteita, joita kohtasin. Käyn läpi kysymykset ja niihin löytämäni ratkaisut. Kerron myös, miten lopulta kuvat toteutin ja myös sen, millä muulla tavoin saman lopputuloksen voi saavuttaa. Käyn työni läpi kuva kerrallaan ja kerron työnkulun vaiheet. Lisäksi muutaman työn yhteydessä esittelen havainnekuvan, jotta kuvan valaisun ymmärtäminen helpottuu.

5.2 Työ 1

Halusin toteuttaa kuvan (kuva 5), jossa ihminen olisi osittain tunnistettavissa kasvoistaan. Ihanteellisin ajatus oli, että kuva olisi muuten aivan kuten normaali muotokuva, mutta kasvojen muotoa hienoisesti rikottaisiin jollakin kuviolla. Kuvaa suunnitellessani pohdin, riittääkö se tekemään kuvasta tarpeeksi abstraktin. Lopulta päädyin ajatukseen, että valaisen vain kasvo-osat voimakkaalla valolla, jättäen kehon muuten piiloon ja varjoon.

Haasteena kuvaushetkellä oli valonlähteen tehokkuus. Se ei itsessään ollut tarpeeksi voimakas, jotta valonlähteen ja mallin välille olisi voinut sijoittaa mitään, joka olisi tuottanut kuvioita kasvoille. Valo olisi jäänyt liian heikoksi, eikä kuviota olisi ilmestynyt oikealla tavalla tai tarpeeksi vahvasti mallin kasvoille. Ratkaisuna päätin sijoittaa läpikuultavan verhon mallin kasvojen eteen. Mallia pyydettiin myös nojaaman hieman eteenpäin, jotta verho kaartuisi kasvojen myötäisesti.

Verho oli entuudestaan hieman ryppyinen, joten sijoittamalla valon tulemaan päivänvalon kaltaisesti hitusen kameran vasemmalta yläpuolelta, rypyt loivat varjon. Malli oli hieman yläviistosti kameraa nähden. Tämä toimi eduksi, koska silloin kasvojen molemmille puolille muodostui viivamaiset varjot, jotka tuntuivat sulautuvan taustaan. Tämä toi abstraktin vivahteen, jota alun perin haettiin (kuva 5).



Kuva 5. Työ 1.

Kuvaan (kuva 5) olen tyytyväinen, mutta pitkään mietin: onko abstraktiota riittävästi, jos ollenkaan. Mielestäni kuva on surrealistisen ja abstraktin kuvan välimaastossa, tai jopa on molempia. Vaikka kuvassa selvästi näkyy ihminen, verhon tuoma utuisuus ja viivat tekevät kuvasta kuitenkin jollain tapaa epärealistisen. Muun kehon jättäminen varjoon luo myös illuusion siitä, että kasvot muodostuisivat tyhjästä.

Pyytäessäni ulkopuolisilta kommentoimaan kuvaa, vastaukseksi tuli melko samantyyllisiä huomioita. Ensinnäkin, jokainen vastaajista vetosi omiin tunteisiin, eli mitä tunteita kuva heissä herätti ja mitä mielleyhtymiä heille tuli kuvasta mieleen. Lisäksi pyysin kertomaan, mihin asioihin he ensimmäisenä kiinnittivät huomiota.

Kokemattomat katselijat etsivät tunnistettavaa sisältöä merkityksen perustaksi, koska he käyttävät havaitsemiseen visuaalisia strategioita esteettisen kohteiden tarkasteluun. Useimmat ihmiset ovat tietoisia, että työ voi olla laadukas, vaikka ei siitä itse pitäisikään. (Chupcik & Gebotus 1990, Hatvan 1993, 73 mukaan.) Esteettisyys ei ole pelkästään kohteen ominaisuus vaan havaitsijan ja kohteen vuorovaikutusta (Hatva 1993, 78).

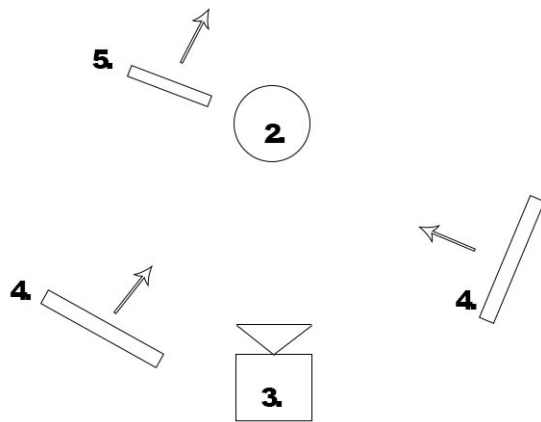
Kuvan luonnottomuus nousi kaikista eniten esille. Osa vastaajista perusteli näkemystään sillä, kuinka rajattu kasvojen alue on suhteutettuna siihen, että muu keho on piilossa. Erään kommentoijan mielestä teos herätti hänessä miellelyhtymän sikiöön, koska verho tuo tietyn kalvomaisuuden kasvojen eteen. Verhon tuoma pehmeys kasvojen rajoihin loi myös aavemaisen illuusion, joka sai kuvan katsojat pohtimaan kuvan tarinaa.

Abstraktin kuvan tavoite on osittain onnistuttu saavuttamaan tässä kuvassa, koska se selvästi herätti ja piti ihmisten mielenkiinnon yllä. Ihmiset jäivät pohtimaan kuvan tarkoitusta ja sitä, mitä sillä mahdollisesti yritetään viestiä. Lopulta jokainen kuvan katsoja loi omat näkemyksensä kuvasta omien henkilökohtaisten tekijöiden kautta. Osalle katsojista kuvan merkitys tulee syvempien tunteiden kautta. Osa taas ajattelee sitä enemmän tarinnankerronnallisesti, miettien mikä on mahdollisesti kuvattavan mallin elämäntarina.

5.3 Työ 2

Kuvien suunnittelu jatkui samalla linjalla, mikä tarkoitti muotokuvamaisessa asettelussa pysymistä. Työ 1 oli kuitenkin pysäytetty kuva, jossa ei ollut liikettä ollenkaan. Päätin kuitenkin lisätä kuvaan liike-epäterävyyttä (kuva 7). Tämä toimii hyvänä ilmaisullisena keinona, sekä yleisesti mutta myös kuvassa, jossa haetaan abstraktiota. Raja kuitenkin vedettiin siihen, että koko ihminen ei olisi epäterävä liikkeen takia. Halusin pitää ihmisen hahmon tunnistettavana, mutta tehden siitä samalla myös abstraktin. Kuvassa malli on aseteltu henkilökuvamaisesti. (Kuva 7).

1.



Kuva 6. Havainnekuva työn nro 2 kuvausjärjestelyistä.

Havainnollisessa kuvassa näkyy (kuva 6), kuinka kuvan (kuva 7) teknillinen kokonaisuus rakennettiin. Numero 1 on tässä tapauksessa valkoinen tausta, jota käytin studiossa. Halusin kuvan taustan olevan valkoinen mustan sijaan, jotta ihminen erottuu kuvassa paremmin. Numero 2 osoittaa mallin sijainnin. 3 vastaavasti kameran sijainnin. Numerot 4 ovat valot, jotka heijastettiin mallia kohti. Numero 5 on valo, joka heijastettiin valkoista taustaa vasten, jotta mallin varjo ei heijastu seinästä.

Päätin, että haluan liike-epäterävyuden mallin pään alueelle. Siitä syystä valojen sijainnilla ei ollut suurempaa merkitystä kasvojen varjojen osalta. Valaistuksessa keskityin siihen, että mallin torso erottuu osittain taustasta. Kuva on high key-kuva, joten liian sivulta tuleva valo olisi kadottanut käsivarsien ääriviivat kokonaan. Lisäksi keskelle rintakehää olisi muodostunut epämieluisa viivamainen varjo.

Malliin heijastetut valot kuitenkin aiheuttivat ongelman, jossa mallin varjo heijastui takana olevalle kankaalle. Valojen paikkaa siirtämällä yritettiin minimoida varjon voimakkuutta ja näkyvyyttä kuvassa. Lopulta päädyin lisäämään kolmannen valon, jonka heijastin pelkästään kankaalle. Sijoitin sen mallin viereen alemmas, piiloon kameran kuva-alueelta.



Kuva 7. Työ 2.

Taustasta ei tullut kuitenkaan täysin valkoinen haluamallani tavalla. Taustan yläosaan jäi tumma varjostuma. Kuvankäsittelyllä sen saisi helposti korjattua, mutta itse kuvaushetkellä muutaman lisävalon lisääminen ylemmältä korkeudelta voisi tässä tapauksessa auttaa.

Mallilla oli ensimmäisissä otoksissa hiukset auki. Hiusten liike toi kuitenkin liikaa liike-epäterävyyttä kuvaan. Tavoitteena oli, että vain kasvot ovat epäterävät, mutta kaulasta alaspäin kuva olisi mahdollisimman terävä. Sen jälkeen, kun hiukset olivat kiinni, kuva onnistui paremmin. Pään sivuttaisliike loi tavoitellun epäterävyyden.

Toisena haasteena oli valkoisen taustan käyttö. Kameran valotusasetuksia jouduin haarukoimaan paljon, jotta kuvasta muodostuisi sopivan ylivalottunut

high key-kuva varten. Toisaalta suljinajan täytyi olla riittävän pitkä, jotta liike piirtyy kuvaan mukaan. Aluksi kuvat olivat liiankin ylivalottuneita. Lopulta päädyin asetuksiin suljinajan ollessa 3.2 sekuntia, aukko f16 ja ISO 100.

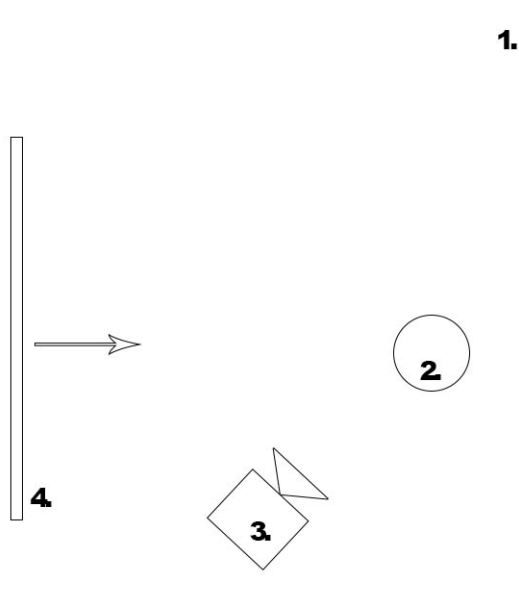
Halusin hakea voimakastunteista lähestymistä kuvan avulla. Itselläni oli tarkoitus hakea abstraktiota, sillä ajatuksella, että kuka tahansa voisi olla kuvan henkilö. Kuvan malli ei esitä mitään, mikä on abstrahoinnin tarkoituskin. Kuvassa malli ei erityisemmin anna viitteitä onko hän mies vai nainen. Henkilökuvauksessa ihmisen kasvot ja silmät ovat alueita, joihin kuva yleensä tarkennetaan. Ne ovat myös tarkastelun keskipiste. Jussi Aalto (1999, 87) toteaa kirjassaan: Kasvojen tulee luonnollisesti myös erottua taustastaan. Itse tein tietoisesti juuri päinvastoin. Tässä tapauksessa halusin myös luoda kuvan katsojalle epämukavuuden tunteen tämän kautta, jättäen kasvojen tunnistettavat piirteet pois.

Etsimme teoksista merkityksellisyyttä, kytkeviä omaan elämäntilanteeseen. Näin ollen voi todeta, että teos merkitsee eri ihmisille eri asioita. (Haapala & Pullainen 1998, 89.) Kuvaa kommentoineet henkilöt totesivat kasvojen epäterävyyden todella herättävän heissä epämukavuuden tunnetta. Kuten olin suunnitellutkin. He myös totesivat, että heidän huomionsa keskittyi pään alueeseen, yrittäen saada selkoa naaman muodolle, esimerkiksi, että tarpeeksi pitkään katsoessa kasvot saattaisivat muuttua selkeäksi. Lisäksi kuvan uskottiin viittaavan mielenterveysongelmiin ja ihmisen sisäiseen kamppailuun. Kuvaa myös tulkittiin siten, että malli on joko paholaisen riivaama tai muukalainen.

5.4 Työ 3

Inspiraatio opinnäytetyön aiheeseen lähti epätavallisen valaisun ja varjon käyttämisellä henkilökuvissa, joita tuli vastaan internetissä. Hain lopulta lisää esimerkkejä ja muutamia osumia löytyi, mutta nekään eivät olleet täysin sitä, mitä haettiin. Haasteena oli myös lähteiden käytön vähyys, kuvaajan nimen puuttuminen tai ei kerrottu, kuinka esimerkkikuvat ovat teknisesti toteutettu. Inspiraation vahvaan valon ja varjon abstraktiin kontrastiin sain Paul Strandin *Porch Shadows*, 1916 –teoksesta (The Art Institute Chicago 2018.)

Vastaani tuli onneksi täydellinen tilaisuus käyttää hyödyksi auringon luonnonvaloa, sekä varjoja joita se muodosti. Haittapuolena tuolla hetkellä oli, että muita ihmisiä ei ollut ympärillä, joita olisi voinut kuvata. Käytin siksi ratkaisuna ajastinta ja toimin itse mallina (kuva 9).



Kuva 8. Havainnekuva työn nro 2 kuvausjärjestelyistä.

Numero 1 on musta tausta, jota käytin. Numero 2 on malli ja 3 osoittaa kameran paikan. Numero 4 on ikkunan paikka ja valon suunta.

Sisätiloissa kuvaaminen ikkunasta tulevaa valoa käyttämällä on helppoa, jos itse ikkuna otetaan huomioon huolellisesti. Ikkunasta tulevalla valolla voi olla erinomainen muotoiluvaikutus. Tässä tapauksessa Freeman tarkoittaa leveää, mutta suunnattua valoa, joka sopii erityisesti muotokuvaukseen. Silloin valo ei ole liian jyrkkää, eikä luo vahvoja reunoja. (Freeman 2005, 102.)

Tällä kuvalla haettiin päinvastaista (Kuva 9). Kuvasin etelään päin olevasta ikkunasta, jolloin auringon valo pääsi luonnollisesti ja voimakkaasti paistamaan huoneeseen. Auringonvalon voimakkuus loi vahvan valon ja varjon kontrastin, jolloin sälekaihtimista heijastui teräväreunainen varjo. Halusin hyödyntää sälekaihtimien symmetrisen kuvion. Keskelle ilmaantuva pystysuuntainen valo helpotti asennon valitsemista. Näin heijastin valon ja varjon avulla kontrastisen kuvion selkään. Tämä kokonaisuus näkyy havainnekuvassa. (kuva 8)



Kuva 9. Työ 3.

Valon ja varjon kuviot luovat illuusion selkärangan mukaisesta linjasta. Jotta taustalla ei näkyisi auringonvalon heijastumaa, jouduin asettumaan polvilleni tarpeeksi matalalle. Mustien mattamaisten kankaiden avulla sain huoneesta ylimääräisen valoheijastuksen pois. Asetin ne seiniä ja hyllyjä vasten.

Suuri kontrastin ero vaaleiden ja tummien alueiden välillä luo abstraktiutta, koska itse ihminen kohteena sulautuu jälleen taustaan. Myös kontrastierot ovat jo itsessään luonnottoman näköisiä. Valoisten alueiden haalistuminen pimeään käsivarsien alueella näyttää myös pensselillä vedetyiltä viivoilta, joka tuo kuvaan maalausmaista vivahdetta.

Tällaisissa tapauksissa kuva voitaisiin heijastaa myös projektorilla mallin vartalolle, jolloin kuvien valitseminen olisi helpompaa ja selkeämpää. Kuvan

valitseminen, joka heijastetaan, vaatii kuitenkin jo valmiin kuvan käyttöä ja mahdollista kuvanmuokkausta. Asiaan vaikuttaa myös henkilökohtainen makuasia. Heijastettaessa mustavalkoista kuvaa, kontrastierot eivät olisi välttämättä yhtä voimakkaita kuin auringonvalon kanssa. Projektorilla heijastaminen toimisi paremmin värillisten kuvien kanssa ja erityisesti kuvassa, jossa värivalinnoilla on merkitystä.

Kuvan abstraktisuus muodostuu siis valon ja varjon kontrastista. Kaikki kuvan katsojista saivat mielleyhtymän selkärankaan ja luurankoon. Heidän huomionsa kiinnittyi kirkkaimpaan kohtaan keskelle selkää. Henkilön asento kuvassa ja paljas selkä viittasi joidenkin mielestä ihmisen haavoittuvaisuuteen.

5.5 Työ 4

Suunnitteluvaiheessa halusin toteuttaa kuvan (kuva 10) samalla periaatteella kuin työ 1:n (kuva 5) kanssa. Kuvan mallin täytyi kuitenkin olla enemmän tunnistamattomampi. Halusin tuoda esiin vain hahmon muodon ja kiinnittää huomion mahdollisiin kuvioihin tai tekstuuriin. Eräs päivä kovan pakkasen aikaan tällainen mahdollisuus tuli vastaan, jolloin lasioveen oli muodostunut ohut kerros jäätä.

Jään kuvioita katsellessani mietin, pystyisikö jään muodostamia kuvioita hyödyntämään valokuvauksessa? Päätin kuitenkin kokeilla, ja pyysin mallia siirtymään lasin toiselle puolelle ulos. Ainoa valo, jota kuvassa hyödynnetään, on pohjoiseen päin oleva ikkuna. Tämä loi siluettimaisen kokonaisuuden, koska valo jää mallin taakse. Yksityiskohdat eivät ole ihmisessä tunnistettavissa.

Tällä keinoin tavoittelin abstraktia kuvaa, ihmisen tunnistamattomuudella. Jälleen ihmisen muoto on tunnistettavissa, mutta kuitenkin konkreettiset yksityiskohdat puuttuvat. Päätin käyttää mahdollisimman suurta aukkoa f1.4, jotta kuvan terävyysalue tarkentuu jään kuvioihin, sumentaen mallin. Suuren aukon valinta auttoi myös kuvan valotuksen kanssa. Se antoi riittävästi valoa, jotta kuvasta ei tullut liian tumma, koska kuvauspaikka oli varjossa.

Mallia kuvatessa tajusin, että pelkän hahmon näkyminen lasin takaa teki kuvasta tylsän. Pohdin, millä mahdollisilla mallin asennoilla tai kuvakulman muutoksilla saisin mielenkiintoa kuvaan (kuva 10). Kameran liikuttelu ei ollut mahdollista lasin kapean koon takia. Päädyin hakemaan myös dramaattisuutta, joten pyysin mallia nostamaan kädet lasia vasten ja nojaamaan kehoa taaksepäin. Tällöin kädet näkyvät selvemmin jään kuvioiden kanssa kuin muu osa vartalosta.



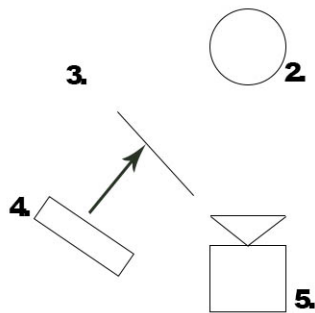
Kuva 10. Työ 4.

Valinta nostaa mallin kädet lasia vasten elävöitti kuvaa enemmän. Sen lisäksi se toi dramaattisuutta kuvaan, jonka osa katsojista mieltää ahdistavaksi ja vangitsevaksi. Heidän huomionsa kiinnittyvät ensimmäiseksi edessä oleviin käsiin, jolloin katse siirtyy oikealla puolella oleviin jään kuvioihin. Katsoja yrittää ymmärtää kokonaisuutta, ja selvittää minkä takana hahmo on. Kuvaa myös kommentoitiin adjektiiveilla: *kylmä, yksinäinen, epätoivoinen ja pelottava*.

5.6 Työ 5

Tämän työn kohdalla halusin toteuttaa kuvan (kuva 12) samalla idealla, kuten työ 3:n (kuva 9) kanssa. Halusin kuitenkin kuvata ihmisen edestäpäin. Lisäksi valon ja varjon abstraktimaisuus ja suuri kontrasti olivat pääpaino kuvaushetkellä. Halusin nähdä, kuinka hyvin kuviomaisen valon heijastaminen kasvoille onnistuu ja tekeekö se kuvasta abstraktin vai ei.

1.



Kuva 11. Havainnekuva työstä nro 5.

Havainnekuvasssa (Kuva 11) näkyy, kuinka rakensin kuvaustilanteen. 1 On musta kangas, jota käytin taustana. 2 osoittaa mallin paikan. Numero 3 on välielementti, jota käytin luomaan varjot kasvoille. 4 on valon paikka, 5 vastaavasti osoittaa kameran paikan. Jotta sain kuvioita heijastettua mallin kasvoille, tein pahviin symmetrisesti noin 2 cm:n kokoisia reikiä. Tämän jälkeen asetin yhden valon valaisemaan mallia päin. Seuraavana haasteena oli pahvin asetteleminen oikein, jotta valo ja varjot osuisivat oikein. En voinut laittaa pahvia liian lähelle valoa turvallisuussyistä. Studiovalot kuumenevat nopeasti ja pahvin pitäminen liian lähellä olisi saattanut nostaa tulipalon riskiä.

Lisäksi minun tuli huomioida käänteisen neliön laki. Valo vähenee suhteessa etäisyyden neliöön: kaksinkertainen matka valonlähteestä merkitsee valon vähenemistä neljännekseen. Auringonvalo ei muutu etäisyyden kasvaessa. Tämä johtuu siitä, että Maa ja auringon välimatka on paljon suurempi kuin

maanpäälliset etäisyydet. (Freeman 2005, 13.) Auringonvalon muutos kuitenkin tapahtuu tällä periaatteella, jos auringonvalo heijastetaan jonkun pinnan kautta.

Jouduin pohtimaan, kuinka kaukana valo ja pahvi voivat olla toisistaan, jotta valon voimakkuus olisi riittävä. Pahvi ei voinut kuitenkaan olla liian kaukana, koska silloin valo ei olisi päässyt reikien läpi vahvasti. Silloin valon ja varjojen reuna olisi ollut pehmeämpää.

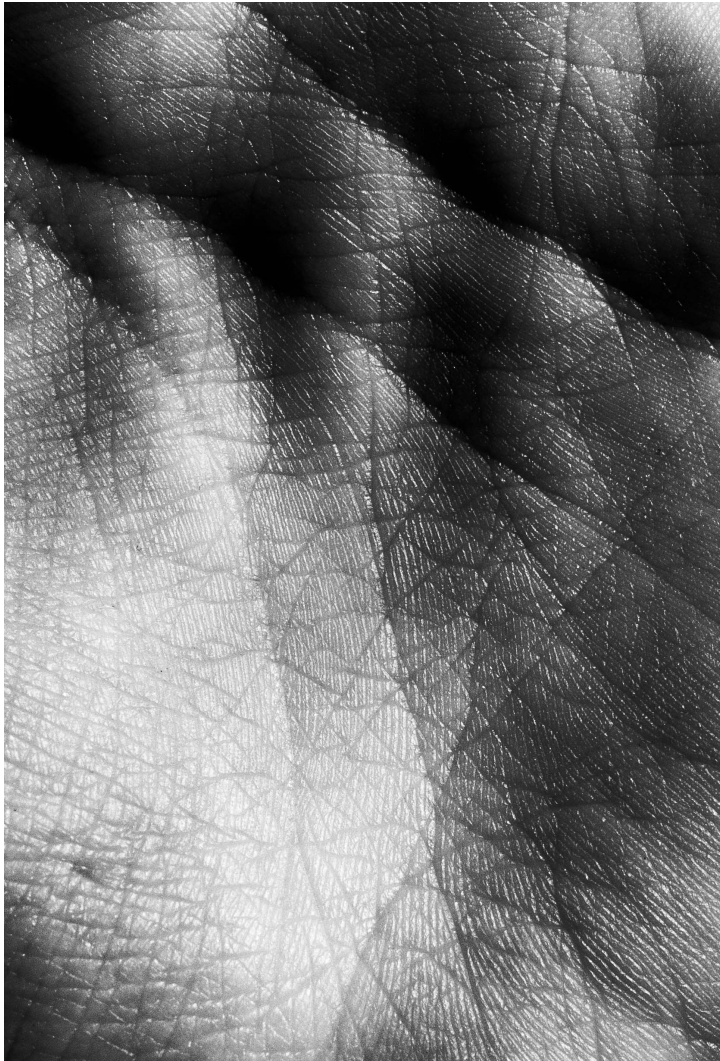
Erään kuvan katsojan mielestä valaisu toi vaikutelman ihmisen hajoamisesta pimeään. Päinvastaisesti eräälle toiselle henkilölle tuli mieleen ihmisen rakentuminen kokonaiseksi. Ensimmäiseksi kuvassa huomion saavat kasvoissa olevat valopisteet. Valonpisteitä seuraamalla katsojat pyrkivät rakentamaan kasvot kokonaiseksi. Vain osa mallista on näkyvissä, jolloin valonpisteitä yhdistelemällä luodaan illuusio kokonaisesta ihmisestä.



Kuva 12. Työ 5.

5.7 Työ 6

Tähän asti käsitellyistä kuvista, ihmisten muoto on ollut näkyvissä. Tehdessäni taustatyötä graafisien elementtien käytöstä valokuvissa ja taiteessa, mietin, miten voisin hyödyntää ihmisen ihon omaa tekstuuria. Abstraktissa valokuvauksessa juuri tekstuurin toisto ja ei-esittävyys on yleisesti käytetty keino. Lisäksi lähikuvaus on ollut paljon käytetty lähestymistapa jo abstraktin kuvauksen alkuajoista lähtien, erityisesti Neues Sehen –ilmiöön Bauhaus-aikoina (Caims 2016). Voimakkaan lähikuvan ottaminen irrottaa kuvattavan kohteen alkuperäisestä kontekstistaan. Kuvaa (kuva 13) katsoessa assosiaatio ei keskity pelkästään ajatukseen ihmiskädestä, vaan huomio kiinnittyy myös käden juoviin (kuva 13).



Kuva 13. Työ 6.

En kuitenkaan sijoittanut valoa kohtisuoraan kämmentä kohti. Siirsin valon hieman sivummalle, jolloin kolmiulotteisuus syntyy käsien lihasten asennoista. Kuvan tekstuuri onkin kämmenessä olevien viivojen toistuvuus ja se, kuinka ne eivät itsessään esitä mitään. Kuvan katsojat käyttivätkin aikaa pohtimiseen, mistä osasta kehoa kuva on mahdollisesti otettu.

5.8 Työ 7

Toinen lähikuva on high key –lähikuva käsistä (kuva 14). Halusin ylivaloittaa kuvaa, jotta valon ja varjojen ero olisi suurempi. Tällöin käsien tunnistettavuus vähenee, muttei katoa kokonaan. Kuvan valo tulee myös sivusuunnasta.



Kuva 14. Työ 7.

Sivuvalon tuottamilla varjoilla on kolme vaikutusta. Ensimmäinen on se, että varjon reuna piirtää kohteen etupuolen muodon eli sillä on muotoiluvaikutus. Toinen vaikutus liittyy pinnan rakenteeseen. Varjot ovat pisimmillään sivuvalossa, joten pinnan pienet uurteet, rypyt ja muut yksityiskohdat näkyvät vahvimmin korostuneina. Kolmas sivuvalon vaikutus liittyy kontrastiin. Valon ja varjon välinen kontrasti on voimakas. (Freeman 2005, 48.)

Huomio siis kiinnittyy alueisiin, joissa kontrasti on suurinta. Katse jatkaa varjojen mukaan vasemmalta oikealle. Tämän jälkeen huomio katsojalla siirtyy harmaisiin alueisiin, ja kädessä näkyvissä oleviin jänteisiin. Katsojista kuvassa olevien mustien ja valkoisten alueiden toistuvuus ja vaihtelevuus vuoron perään on kiinnostava ja miellyttävä.

5.9 Työ 8

Silmiin tarkentamiselle on yksinkertainen selitys: kuvasitpa mitä tahansa, haluat yleisösi huomion kiinnittyvän niihin. Hyvässä muotokuvassa silmät ovat ikkuna sieluun, ja jos haluat vaikuttaa ihmisiin kuvillasi, on tärkeää muodostaa tämä yhteys. (Kamps 2012, 62-63.)

Itse päädyin tekemään täysin päinvastoin. Päätin jättää silmät pois kasvokuvasta (kuva 15). Se luo abstraktin olemuksen, koska katsoja näkee kasvot, muttei sitä osaa, mitä odottaa näkevänsä kaikista eniten. Tällä tavalla kuvan merkitys muuttuu. Pohdin, kuinka pystyisin parhaiten rajaamaan silmät pois kuvasta ilman kuvankäsittelyä. Erilaisista valon suunnan muuttamisen kokeiluista suoraan alhaalta päin tuleva valo toimi parhaiten.

Hain abstraktion lisäksi surrealistista tunnelmaa kääntämällä kameran sivuttain. Tällöin kasvot näyttävät olevan luonnottomasti sivuttain katsojaan päin. Silmien peittäminen toimi edukseen, koska se loi vaivaantuneita tunteita kuvan katsojassa. Kuva koettiin myös uhkaavana, koska silmistä ei saanut selkoa ihmisen luonteesta tai aikomuksista. Muutamilla kuvan katsoneilla henkilöillä meni hetki, ennen kuin he edes tajusivat katsovansa ihmiskasvoja.



Kuva 15. Työ 8.

Kuva on myös tasapainossa, koska kulmakarvojen alueelle jäävät kaksi vaaleaa aluetta luovat dynamiikkaa. Kasvojen pitkin menevä pitkä varjo korostaa tätä.

5.10 Työ 9 ja työ 10

Työ 9 ja työ 10 (kuvat 16 & 17) muodostavat yhdessä kokonaisuuden. Molemmat ovat toteutettu samalla tavalla, ja ne näyttävät nopeasti katsottuna samanlaisilta. Kuvissa huomio kiinnittyy kuitenkin eri asioihin, vaikka ne vaikuttavatkin samantyyillisiltä. Aikaisemmista kuvista poiketen, kuvat eivät olleet ennalta suunniteltuja. Ainoa asia, joka oli etukäteen suunniteltu, oli tyyli, jolla kuvat toteutettiin. Kuvat ovat otettu julkisilla paikoilla, joissa oli itselleni entuudestaan tuntemattomia ihmisiä. Ihmiskuvauksen lisäksi hyödynsin tilan kuvaamista.



Kuva 16. Työ 9.

Halusin paikan olevan riittävän, mutta ei liian valaistu, jotta pidemmän suljinajan käyttäminen olisi mahdollista. Lisäksi halusin paikan olevan riittävän tilava, jotta saisin ihmisen keskitettyä kuvaan (kuva 16). Tilavalla paikalla huomio saataisiin keskittymään ihmiseen, ilman, että kuvaan tulisi mukaan liikaa muita häiriötekijöitä. Kuten esimerkiksi kauppojen mainokset tai autot.

Kuvan vasemmassa laidassa kävelevä ihminen on selkeimmin tunnistettavissa, ja hahmon ympärillä oleva valkoinen tyhjä tila korostaa tätä (kuva 16). Katseen liikkuesssa vasemmalta oikealle, huomataan kaksi epämääräisempää hahmoa. Todellisuudessa paikalla oli ihmisiä, mutta kuvassa se jää katsojalle arvoitukseksi. Käytin hyödyksi avautuvien liukuovien heijastumaa, jolla sain takalalla sivussa olevat ihmiset kuvaan mukaan.



Kuva 17. Työ 10.

Työhön 10 (kuva 17) valitsin tilan, jossa kauppojen valot näkyivät selvästi. Toisin kuin työssä 9 (Kuva 16), tässä kuvassa valoviivojen toistuvuus tuo kuvaan mukaan rytmiä. Tasapaino kuvaan muodostuu keskellä olevan tyhjän tilan ja kuvan molemmilla puolilla olevien tummien hahmojen avulla. Niiden väliin jäävät kaksi pienempää pistettä korostaa tätä tasapainoista dynamiikkaa.

Toisaalta, Symmetria ja järjestelmällisyys eivät tunnu miestä riittävältä kauneuden takeelta. Meidän esteettinen mielihyvämmme syntyy kenties useammin ilmaisuista, joita maustavat säännöttömyydet ja jännitteet. (Haapala & Pulliainen 1998, 29.) Tummien hahmojen dynaaminen jännitteisyys luo kuvaan mielenkiintoa, ja sitä on mielekästä katsoa. Molemmissa kuvissa pyrin pitämään ihmiset kuvien keskipisteenä, ja rakentamaan kuvat niiden ympärille. Ihmisen yksityiskohtaisuus jäi kokonaan pois ja kuvissa keskityin enemmän ihmisen ja tilan väliseen dynamiikkaan ja siihen, kuinka siitä saisi abstraktimaisen otoksen. Työssä 2 (Kuva 7) liike-epäterävyyttä haettiin kuvattavan mallin omalla liikkumisella. Näiden kuvien kohdalla kuvattavat kohteet kuin kamera liikkuvat.

Käytin näissä kahdessa kuvassa molemmissa pienintä mahdollista aukkoa f22. Ongelmana oli kuitenkin, että kuvista saattoi helposti tulla lähes täysin valkoisia liiallisen ylivalottumisen takia. Oikean suljinajan löytäminen vaati haarukointia, jotta aika oli tarpeeksi pitkä liikkeen tallentamiseen, muttei liian pitkä tehdäkseen kuvasta täysin valkoisen. Vastaavassa tilanteessa jonkin harmaasuodattimen käyttäminen olisi mahdollistanut pidemmän valotusajan käytön. Tällainen suodin suodattaa kameraan osuvasta valosta suuren osan pois, joka ei ylivalota päiväsaikaan pitkällä suljinajalla otettuja kuvia (Digikuva 2016).

6 Pohdinta

Opinnäytetyön toiminnallisen osuuden ja taustatutkimuksen tekemisen aikana itselläni heräsi paljon kysymyksiä ja mietteitä. Suurin osa huomioista joita tein, painottui enemmän luovan ja abstraktin valokuvan tulkintaan, kuin siihen, että abstraktille valokuvalle löytyisi yksi täysin oikea määritelmä. Erityisesti etsiessäni muiden valokuvaajien abstrakteja töitä tai abstrakteja henkilökuvia, huomasin, kuinka eri tavalla abstraktio on ymmärrettävissä. Abstraktia taidetta on monenlaista, ja niin on myös sen toteuttajia maalareista valokuvaajiin. Se minkä itse miellän abstraktina, ei saata olla sitä toiselle ollenkaan ja päinvastoin. On kuitenkin löydettävissä paljon suuntaa antavia ohjeita abstraktin määrittelylle, tulkinnalle ja kuvien toteuttamiselle.

Jollekin kuvan toteutusprosessi voi olla abstrakti tai ajatustyö kuvan takana voi olla myös sellainen. Abstraktion ei ole pakko olla vain näkyvä asia, vaan se voi olla myös taustalla oleva ajattelumalli. Abstraktissa ajattelussa keskitytään laajempaan ajatteluun kuin ”tässä ja nyt” –ajatustapa. Valokuvauksessa tämä näkyy perusideana kuvien takana. Voiko esimerkiksi tahallisen terävyysalueen väärinkäyttäminen kuvan tehokeinona tehdä kuvasta abstraktin sen takana olevan ajatuksen takia? Voiko kuva olla abstrakti sen epätavallisen sommittelun myötä? Monet valokuvausoppaat kertovat lukijalle, kuinka kuvat otetaan oikeaoppisesti. Onko näistä niin sanotuista perussäännöistä tietoinen poikkeaminen abstraktia valokuvausta?

Tapaa, jolla kuvaan voitaisiin kutsua abstraktimaiseksi valokuvaamiseksi. Siinä keskityn enemmän tunteiden herättämiseen epätyypillisillä lähestymistavoilla kuin konkreettiseen ei-esittävyYTEEN. Itselleni tuotti haastetta päästä järjestelmällisestä ajatteluttavasta irti, ja ottaa kuvia enemmän tunteen pohjalta kuin järkeilemällä. Liiallisessa ajattelussa on vaarana myös se, että lopputulos saattaa vaikuttaa väkisin haetulta ja liian monimutkaiselta.

Pohdin paljon, ovatko otetut kuvat ollenkaan abstrakteja, jos ihminen on edelleen tunnistettavissa oleva hahmo. Vertasin valokuvaamista turhan paljon abstraktiin maalaustaiteeseen, joka hankaloitti omiin kuviini suhtautumista. Tarkoitukseni oli kuvata ihmisiä abstraktimaisesti, joten käytännössä täyttä abstraktiutta ei edes haettu.

Koska halusin ihmisen olevan tunnistettavissa kuvista, voidaan argumentoida, ovatko kuvat todella abstrakteja vai vain kuvia, joissa hyödynnetään abstraktiota tehokeinona? Alvin Langdon Coburnin kuvassa *The Octopus* (1912) (Metropolitan Museum of Art 2018b) on talvimaisema puistosta, jonka kävelyreitit muistuttavat mustekalan lonkeroita. Kuva on hyvä esimerkki modernista abstraktimaisesta valokuvasta. Tämän ajattelutavan omaksuminen on se, missä kehityin opinnäytetyön tekemisen aikana.

Kuvaa katsoessaan katsoja odottaa saavansa informaatiota kuvasta mahdollisimman nopeasti. Usein ajattelemme, että kuvilla on oltava jokin tarkoitus. Muuten kuvaa ei olisi otettu. Kuvaa voidaan tulkita keskittyen sen sisältöön, rakenteeseen tai syntyviin assosiaatioihin. Kuvan tulkintaa voidaan laajentaa asettamalla teos historialliseen kontekstiinsa esimerkiksi suhteessa tekijän elämänkertaan ja muuhun tuotantoon tai maailman tapahtumiin. Teoksesta voidaan etsiä symbolisia merkityksiä ja viittauksia muihin teoksiin. (Tikkaaja 2015.)

Kuvaa analysoidessa katsojan omat muistot ja tunteet vaikuttavat kuvan tulkintaan. Kuva voi herättää katsojassa mieleen asioita, joita kuvan ottaja ei ajatellut tavoittelevansa. Jokaisella teoksella on kuitenkin oma tulkintahorisonttinsa. Tämän vuoksi on hyvä pyrkiä tunnistamaan subjektiiviset

mielikuvat analyysiprosessissa, vaikka emme niistä koskaan voikaan päästä eroon kuvaa katsoessamme. (Tikkaola 2015.) Käytännössä tämä tarkoittaa, että toinen ihminen voi mieltää kuvan iloiseksi, kun joku toinen henkilö vastaavasti voi liittää kuvan johonkin ikävään tapahtumaan jonkin tietyn elementin takia.

Tulkintoihin vaikuttaa myös kysyjän henkilökohtainen ymmärrys valokuvaamisesta. Henkilöt, joilla on tietoa ja taitoa valokuvaamisesta, keskittyivät ja kiinnittivät huomioita täysin eri asioihin kuin ihmiset, joilla ei ole taustaa valokuvaamisen parissa. Mielestäni näiden kahden näkökannan yhdistäminen auttaa ymmärtämään kuvan onnistumista kokonaisuudessaan. Siinä missä valokuvausta ymmärtävät saattaa keskittyä enemmän tekniseen toteutuksen onnistumiseen, toiset voivat kertoa vapaammin tunteista ja mielikuvista, joita kuvat herättävät.

Haapala & Pulliainen toteavat, että jos taiteilija ei toimi suoranaisesti rationaalisten periaatteiden mukaisesti, hänen teoksiaan ei voi myöskään ymmärtää tai oikealla tavalla arvostaa järkeä käyttämällä. Vastaanottajalta edellytetään makua ymmärtää ja arvostaa taideteoksia. (Haapala & Pulliainen 1998, 41-42.) Ei voi sanoa, että kenenkään tulkinta olisi väärin. Asiasta ymmärtävät tulkitsevat teokset aivan eri lähtökohdista ja etsivät toisenlaisia vastauksia kuvasta kuin valokuvauksesta tietämättömät.

Kiinnitämme teosten esteettisessä arvioimisessa huomiota myös sellaisiin piirteisiin, jotka eivät ole välittömästi havaittavissa teoksesta itsestään. Usein käy myös niin, että mitä pidemmälle pääsemme taiteen tuntemuksessa, sen enemmän näytämme panevan painoa näille ei-havaittaville ominaisuuksille. (Haapala & Pulliainen 1998, 69)

Kysyessäni ihmisiltä mitä tunteita kuvat heissä herättivät, vastaukset painoutuivat alakuloisiin ja negatiivisiin tunteisiin. Tiedustellessani mahdollisia syitä tämän kaltaisiin tunteisiin kuvia katsottaessa, pohdittavaa tuli paljon. Kuvien kokonaisuus ja oletettujen yksityiskohtien puuttuminen tai muuttaminen tekevät kuvasta epätavallisen katsojalle. Nykypäivänä näemme päivän aikana

lukemattoman määrän kuvia eri medioissa, mikä muokkaa valokuville asettamiamme odotuksia. Näiden odotusten rikkominen hämmentää katsojaa. Subjektivismi rajaa tulkinnan jokaiseen yksittäiseen tulkitsijaan. Tämä tarkoittaa sitä, että teos tarkoittaa eräälle henkilölle tätä ja jollekin toiselle toista. Teokset tulkitaan eri tavoin, ja ne suhteutetaan henkilökohtaiseen kokemusmaailmaan. Tätä kautta sille annetaan merkityssisältö, jota kukaan muu ei voi antaa toisen puolesta. (Haapala & Pulliainen 1998, 88.) Esteettinen elämys perustuu emootioihin ja maailmankuvaan, johon kulttuuri muovaa näkemyksiä. Sen sisältöön vaikuttaa sekä sisältö että muoto. (Hatva 1993, 80.)

Toisaalta, teoksen merkityksen alkuperään voi olla yksi vastaus: taiteilija päättää teoksen merkityksen. Teos on yksittäisen ihmisen työn tulos ja se saa merkityksensä tästä toiminnasta. (Haapala & Pulliainen 1998, 92.) Esteettisessä tulkinnassa kiinnitetään huomiota eri tekijöihin, kuten monimutkaisuuteen, mielenkiintoisuuteen, ärsykkeiden laatuun ja katseluaika (Hatva 1993, 80). Estetiikan ymmärryksen mukaan, on tiettyjä tapoja, joilla taideteoksia tulkitaan. Esteettinen kokemus on miellyttävyyden elämys, joka perustuu katsojan omaan maailmankuvaan (Hatva 1993, 122). Tulkittaessa taideteosta, katsoja etsii merkitystä, joka ei ilmene välittömästi (Haapala & Pulliainen 1998, 86).

Kuvissa käytetyt vahvat kontrastierot ja voimakkaat asetelmat saivat katsojat tuntemaan epämukavuutta. Värien puuttuminen yhdistettiin helposti suruun ja alakuloisuuteen. Tarkoitukseni ei ollut tietoisesti hakea tällaisia tunteita kuvieni avulla. Kuvaustilanteessa keskityin tekniseen toteutukseen, jonka jälkeen selvitin mitä tällaiset ratkaisut tuovat katsojien mieleen.

Taideteokset tyypillisesti herättävät meissä tunteita ja mahdollisesti jopa kokonaisvaltaisia elämyksiä, ja teoksesta ilmenevien tunteiden lähtökohdaksi tarjoutuu ensimmäiseksi taiteilija. Emme voi olettaa, että taiteilijan olisi ainakaan missään primaarissa mielessä pitänyt itse elää tunteita, joita teos ilmaisee. (Haapala & Pullainen 1998, 55.) Taideteoksessa reagoimme muotoiluihin merkityksiin, luonnossa toisiin asioihin. Joudumme erottamaan esteettisen arvon ja taiteellisen arvon toisistaan. (Kinnunen 2000, 301.)

Kuvattavat kohteet olivat ihmisiä, joten tämän pohjalta kuvan katsojille muodostuu jo ennen kuvan katsomista oletus, mitä kuva pitää sisällään. Muotokuvauksessa yleisenä tarkoituksena on kuvata mallit mahdollisimman edustavasti ja saada heidät näyttämään hyvältä. Tapa, jolla lähestyin malleja ja valaisin heitä, sisälsi abstraktioon pyrkimyksen ja selvästi poikkeaa tavanomaisesta muotokuvauksesta. Tällä tavalla hain päinvastaista lähestymistapaa, joka poikkeaa odotetuista normeista. En yrittänyt etsiä mallia kaunistavaa kuvausasetelmaa. Kokeilin, kuinka pitkälle voin viedä ihmishahmon tunnistettavuuden, ilman, että se täysin katoaisi.

Kuvieni abstraktio ilmenee siinä, kuinka henkilöt on irrotettu tavanomaisesta asiayhteydestään. Tässä tapauksessa abstraktiota ei haeta kohteen tunnistettavuudella, vaan perusmielleyhtymän rikkomisella. Muotokuvat mielletään edustaviksi, usein iloisiksi ja värikkäiksi kuviksi. Päinvastaisesti tekeminen ei pelkästään herätä katsojissa vahvoja tunteita, vaan itse tekemisen prosessi on abstrakti jo periaatteeltaankin.

Tunnen onnistuneeni valokuvissa. Kuvani kiinnostivat ihmisiä ja herättivät heissä vahvoja tunnetiloja ja miellelyhtymiä. Nämä kaksi asiaa ovat ne, joiden ympärille abstraktimaiset valokuvat rakentuvat. Lisäksi uskon kehittyneeni ihmisten kuvaajana paremmaksi. Ennen hankaluuksia tuotti etenkin mallien ohjaaminen. Abstraktimaisessa henkilökuvauksessa jouduin kuitenkin valaisemaan mallit tavalla, jotka eivät imarrelleet heidän kasvonpiirteitään. Siksi vuorovaikutus kuvattavien henkilöiden kanssa oli erittäin tärkeässä asemassa myös työnkulun kannalta.

Studirossakin kuvatessa on muistettava, että henkilökuvauksella on ensisijaisesti vuorovaikutusta ja yhteistyötä mallina olevan henkilön kanssa. On yritettävä löytää se yhteinen päämäärä, johon molemmat pyrkivät. (Suvanto & Mäkelä 2004, 89.) Toimiva vuorovaikutus mallien ja itseni välillä auttoi työprosessia sujumaan ongelmitta, mikä teki kuvaustilanteista mukavia kaikille. Itsekin pystyi rentoutumaan paremmin ja ohjeiden antaminen oli helpompaa. Lisäksi oli tärkeää tehdä ennen kuvausten aloittamista selväksi myös malille, mitä kuvilla haetaan ja mikä on koko työn tarkoitus.

Opin myös tulkitsemaan ja rakentamaan kuvia aivan uudella tavalla. Lukiessani lähdekirjallisuutta tietoperustan kirjoittamista varten, vastaan tuli tekniikoita ja asioita, joita en ollut aikaisemmin edes tullut ajatelleeksi. Kuvaamiseni tapahtuu edelleen suurilta osin intuitiivisen tunteen pohjalta, mutta laaja perustietämys auttaa paljon. Kuvien ennalta suunnittelu helpottui huomattavasti ja koko prosessista tuli mutkattomampi.

Lähdeluettelo

- Aalto J. 1999. Kohteena ihminen: Muotokuvauksen opas. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Ang T. 2015. Valokuvan historia. Jyväskylä: Docendo.
- The Art Institute of Chicago. 2018. Paul Strand Porch Shadows, 1916. <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/66878> 28.3.2018.
- Art Movements. Expressionism. <http://artmovements.co.uk/expressionism.htm> 29.3.2018.
- Ateneum. 2011. Eino Mäkinen. <https://ateneum.fi/nayttelyt/eino-makinen/> 29.3.2018.
- Caims G. 2016. Visioning Technologies: The Architectures of Sight. https://books.google.fi/books?id=BmKuDQAAQBAJ&lpg=PT158&ots=ND_VxMybh6&dq=Neues%20sehen%20and%20close%20up%20photography&hl=fi&pg=PT158#v=onepage&q&f=false 28.3.2018.
- Digikuva. 2016. Valitse sopiva harmaasuodin. <http://digi-kuva.fi/kuvankasittely/photoshop/valitse-sopiva-harmaasuodin> 28.3.2018.
- Ekin Celman A. 2017. An Introduction to Abstract Photography. PetaPixel. <https://petapixel.com/2017/03/20/introduction-abstract-photography/> 1.3.2018.
- Ensenberger P. 2012. Etsimessä: sommittelu. Jyväskylä: Docendo.
- Freeman M. 2005. Digikuvaajan valaisunhallinta. Jyväskylä: Docendo Finland Oy.
- Freeman M. 2007. Valokuvaamisen taito. Jyväskylä: Docendo Oy.
- Freeman M. 2008. Mestarikuvaajan 101 digikuvausvinkkiä. Jyväskylä: Docendo.
- Freeman M. 2009. VALO: Aika, aukko & herkkyys. Jyväskylä: Docendo.
- Freeman M. 2010. Parempia valokuvia: Suunnittele, sommittele & laukaise. Jyväskylä: Docendo.
- Freeman M. 2012. Miten valokuva toimii: näe, tulkitse ja opi mestarikuvaajilta. Jyväskylä: Docendo.
- Gesh-Nesic B. 2017. The Origins of Abstract Art. ThoughtCo. <https://www.thoughtco.com/what-is-abstract-art-183186> 1.3.2018

- Guggenheim. 2018. László Moholy-Nagy. Collection online.
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/laszlo-moholy-nagy>
 27.3.2018.
- Haapala A. & Pulliainen U. 1998. Taide ja kauneus-Johdatus estetiikkaan.
 Helsinki: Kirjapaja.
- Hakola E. 2002. Johdatus kuvalliseen viestintään.
http://www.uiah.fi/virtu/materiaalit/kuvaviestinta/03_viiva.html
 7.3.2018.
- Harman D. 2012. Hyvien kuvien käsikirja. Jyväskylä: Docendo Oy.
- Hatva A. 1993. Kuvittaminen. Helsinki: Rakennustieto Oy.
- Heinonen M. 2010. Valotusaika ja himmenninaukko. Digikuvaus medianurkka.
<http://digikuvaus.medianurkka.com/?p=172> 28.3.2018.
- Heinänen S. Kuvataide Suomessa 1950- ja 1960-luvuilla.
<http://ehthihanpariisiin.keskisuomentaide.fi/artikkelit/kuvataide-suomessa/> 29.3.2018.
- Honour H. & Fleming J. 2001 Maailman taiteen historia. Helsinki: Otava.
- Hylands I. 2011. The Basics of Light for Photography
<https://www.pinkbike.com/news/basic-light-tutorial-2011.html>
 7.3.2018.
- Jeffrey I. 1981. Photography: a concise history. London: Thames and Hudson.
- Jeffrey I. 2008. How to read a photograph: understanding, interpreting and enjoying the great photographers. London: Thames & Hudson.
- Jyväskylän yliopisto. 2010. Suprematismi. Koppa.
<https://koppa.jyu.fi/avoimet/taiku/taidehistorian-aikajana/modernismi/1900-luvun-modernismi/suprematismi> 28.3.2018
- Kamps Haje J. 2012. Etsimessä Ihminen: Valokuvauksen perusteet hallintaan. Jyväskylä: Docendo.
- Karhunlahti M. 2013. Valokuvaajan tekniikkaopas. Jyväskylä: Docendo.
- Kinnunen A. 2000. Estetiikka. Juva: WSOY.
- Kirjavainen K. 2001. Valokuvauksen perustiedot. Helsinki: WSOY.
- Lambert J. 1975. Abstraktinen maalaustaide. Helsinki: Ex Libris 1975.
- Leon E. 2017. What is creative photography?
<https://ezinearticles.com/?What-Is-Creative-Photography?&id=9785220> 7.3.2018.
- Lin C. 2013. Understanding Balance in Photography.
<https://www.slrlounge.com/understanding-balance-in-photography/>
 7.3.2018.
- The Metropolitan Museum of Art. 2004. Photography at the Bauhaus.
https://www.metmuseum.org/toah/hd/phbh/hd_phbh.htm 5.3.2018.
- The Metropolitan Museum of Art. 2018a. Dunes, Oceano 1936.
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.129/>
 28.3.2018.
- The Metropolitan Museum of Art. 2018b. The Octopus.
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.13/>
 28.3.2018.
- Meredith K. 2011. Hot Shots: valokuvauskirja-ota huippukuvia helposti.
 Helsinki: Readme.fi cop.
- MoMA. Museum of Modern Art. Alvin Langdon Coburn: Vortograph 1916-17.
<https://www.moma.org/collection/works/83725> 4.3.2018.

- Nissinen L. 2017. Abstrakti! Vuosisadan ilmiö 1917-2017. Suomen valokuvataiteen museo.
http://www.valokuvataiteenmuseo.fi/sites/default/files/inline-attachments/2017-11/20171030_abstrakti_katalog.pdf 29.3.2018.
- Peterson B. 2008. Valotuksen hallinta: vaativa valokuvaus. Helsinki: Readme.fi. Gummerus Kirjapaino.
- Potka P. 2004. Mainoskuvaus digikameralla. Jyväskylä: Docendo.
- Präkel D. 2009. Working in black & white. Lausanne: AVA Publishing cop.
- Puputti T. 2012. Valo ja valaisu: Henkilökuvaus studiossa ja miljöössä. Jyväskylä: Docendo.
- Rewald S. 2004. Paul Klee (1879-1940). Department of Modern and Contemporary Art, The Metropolitan Museum of Art.
https://metmuseum.org/toah/hd/klee/hd_klee.htm 3.3.2018.
- Roseblum N. 1984. World history of photography. New York: Abbeville press.
- Saiha M. 2016. Mustavalkokuvaus ja työnkulku. Jyväskylä: Docendo Oy.
- Suvanto T. & Mäkelä S. 2004. Henkilökuvaus digikameralla. Jyväskylä: Docendo.
- Tate. 2018a. Expressionism. Art Term. (LINKKI) 27.3.2018
- Tate. 2018b. Photogram. www.tate.org.uk/art/art-terms/p/photogram 28.3.2018.
- Tikkaaja O. 2015. Kuvan analyysi ja tulkinta. Otavan Opisto internetix.
http://opinnot.internetix.fi/fi/muikku2materiaalit/lukio/ku/ku1/03_kuvan_analyysi_ja_tulkinta/01_kuvan_analyysi_ja_tulkinta_teoriat?C:D 29.3.2018.
- Valkonen O. 1981. Maailman taide: Nykytaide. Porvoo: WSOY.
- Valokuvataiteen museo. 2017. Abstrakti! Vuosisadan ilmiö 1917-2017.
<http://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/nayttelyt/abstrakti-vuosisadan-ilmio-1917-2017> 29.3.2018.
- Vuorenmaa T. & Kukkonen J. 1999. Valoa 1839-1999- Otteita suomalaisen valokuvan historiaan. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Weston E. 2018. Biography. <https://edward-weston.com/edward-weston/> 7.3.2018.
- WassilyKandinsky.net 2008-2018. Bauhaus.
<http://www.wassilykandinsky.net/bauhaus.php> 27.3.2018.